

التقنيّات السّرديّة في القصيدة العربيّة

أنورغني الموسوي

التقنيّات السّرديّة

في القصيدة العربيّة

مقالات نقدية أسلوبية

أنور غني الموسوي

التقنيّات السّرديّة في القصيدة العربيّة

مقالات نقدية أسلوبية

أنور غني الموسوي

دار أقواس للنشر

٢٠٢٠ العراق

المحتويات

مقدمة

لدينا في الادب شعر ونثر، وبينما تتقوم النثرية بالمنطقية والتماسك، فان الشعرية تتميز باللامنطقية واللاتماسك اي التشظي . في النثر لدينا اجمالا السرد القصصي ولدينا النثر الفني، بينما في الشعر فعلى الاجمال لدينا الشعر الغنائي و الشعر السردي.

في الشعر السردي كاطروحة عامة لدينا الشعر السردي التقليدي الذي يميل الى الحكاية وفي الحقيقة هو (سرد شعري) ، ولدينا القصيدة المعتمدة على اسلوب التعبيرية السردية، اي السرد الممانع للسرد (antinarrative) أي السرد بقصد الرمز والايحاء ونقل الشعور لا بقصد الحكاية والوصف. السرد التعبيري يكون بوحدات وعناصر شعرية في حدث، فبدل عناصر قصصية تترتب في الزمان والمكان لدينا في التعبيرية السردية عناصر شعرية تتناثر في الزمان والمكان، فيكون الشعر وتكون القصيدة بالنثر والسرد، وهو ما ابدعت فيه مجموعة تجديد الأدبية، وهنا مقالات اسلوبية تسلط الضوء على التقنيات السردية التعبيرية في قصائد شعراء مجموعة تجديد والتي تجعل السرد شعرا وليس قصة.

في جميع اشكال الكتابة الا السرد التعبيري هناك توافق بين البنية الفهمية السطحية والبنية الانثيالية العميقة، الا ان كل واحد من اجناس الكتابة يختلف عن الاخر بخصائص بنيته – أي البنيتين بعد توافقهما تكون كالواحد- ففي السرد القصصي البنية منطقية متماسكة حدثية تخيلية و في النثر الفني هناك منطقية متماسكة بيانية و في الشعر الغنائي البنية انحلالية متشظية. و كذلك في الشعر السردي الغنائي فان البنية سردية حدثية الا ان الوجود الشعري يكون بشكل وجود مصاحب و على مستوى الشكل.

اما في الشعر السردي التعبيري (القصيدة السردية التعبيرية) هناك عدم توافق بين البنية السطحية والبنية العميقة، فعدم التوافق حاصل بين البنية الفهمية والبنية الانثيالية الواعية او غير الواعية، حيث تكون

البنية الفهمية سردية متماسكة منطقية الا ان البنية التحليلية الانثيالية فانحلالية متشظية. بعبارة اخر؛ في السرد التعبيري، البنية السطحية سردية منطقية بينما البنية العميقة فغنائية، و بهذا يختلف السرد التعبيري عن جميع اشكال الادب، ويختلف بالخصوص عن السرد الغنائي (الشعر السردي المعروف) بان غنائية وشعرية السرد التعبيري في بنيته بينما غنائية وشعر السرد الغنائي في شكلانيته.

فالخلاصة انه في جميع اشكال الكلام الفني و غير الفني منه هناك توافق بين البنية الفهمية – القراءاتية- السطحية و البنية الاستقرارية التحليلية والانثيالية العميقة، و الشكل الوحيد الذي يختلف عنها في ذلك هو السرد التعبير حيث تكون البنية الفهمية السطحية مختلفة عن البنية التحليلية العميقة.

من خلال هذا الفهم يتبين كيف لقصيدة النثر ان تحقق الشعر؟ انها نثر على مستوى القراءة و الفهم و الكتابة ؛ اي البناء السطحي وهي في الوقت ذاته شعر على مستوى الانثيال والتحليل و الدلالة أي البناء العميق.

من خلال الجمع بين بنية سطحية نثرية جدا؛ منطقية متماسكة، وبين بنية عميقة شعرية جدا لامنطقية ومتشظية فان القصيدة النثرية السردية التعبيرية تجسّد قصيدة النثر في أبهى صورها، حيث التوافق بين النثر والشعر بدل التضاد بين النثر والشعر. ان قصيدة النثر السردية التعبيرية تقدم (التوافق النثروشعري) بدل ما هو مستقر وراسخ من (التضاد النثروشعري) وتتجاوز باشواط كبيرة وكثيرة القصيدة التقليدية والقصيدة الحرة التي تسمى قصيدة نثر خطأ.

مدخل مفاهيمي

مفهوم الكتابة الابداعية ؛ كتابات عزة رجب نموذجا .

لقد استعمل مصطلح الكتابة الابداعية (Creative writing)بشكل موسع افقده واقعيته ، حتى انك تجد مواقع تضع هذا العنوان الا انها لا تشتمل جميع موادها على مواصفاته . و من جهة أخرى فان مصطلح الكتابة الادبية (Literary writing) قد ضيّق الى حد صار لا يستعمل الا في الادب الابداعي ,هذا خطأ منتشر لا مبرّر له. لا ريب ان كل أدب أو محاولة أدبية هي تعامل غير عادي ورقيق مع اللغة ،يخرجها من العادية و الابتذال الى حالة من الانتقاء و الخصوصية ، لذلك ليس لأي احد الوصاية على أيّة كتابة تخرج من دائرة الاستعمال العادي للغة . و جمال اللغة شيء واسع أوسع بكثير مما يتصوره البعض ،الذين يجعلون انفسهم اوصياء على الأدب. ومن هنا فكل اشارة سلبية الى اية كتابة فهي تقع في خانة اللاواقعية و اللاموضوعية ، لذلك نجد مدارس النقد الحديثة تتجه نحو البحث عن الجمال في الاشياء دون التعرض الى التقييم ،بمعنى اخر يمكننا القول انّ عصر التقييم و الوصاية قد انتهى و ولّى من دون رجعة ، و الناقد الوصي قد مات دون حياة أخرى تحت أيّة ذريعة .
اذن ما هو واقعي و موضوعي هو البحث عن النموذج و المثال و المهارة و ليس التقييم و الوصاية ، و حينما نتحدث عن الابداع و المبدع فلا يعني ذلك وضع معايير للكتابة الادبية بل يعني بالضبط بيان مستويات الكتابة الادبية و بيان الحالات النموذجية و المثالية و حالات المهارة سواء من جهة ادبية الكتابة او من جهة تجنيسها . بمعنى آخر ان من وضيفة النقد و البحث الادبي ليس تقييم النصوص بل البحث عن النص الماهر و المتقدم و المضيف و المؤثر في سيرة الادب و بهذا الفهم يمكن. ازالة الضبابية عن مصطلح (الكتابة الابداعية) فيعلم انها حالة اخرى مختلفة عن (الكتابة الادبية) .فالنص الادبي هو كلّ تعامل رقيق مع اللغة ، بينما النص الابداعي هو مستوى

رفيع و مهاري من التعامل الرقيق مع اللغة . من هنا يكون واضحا ان وظيفة النقد لها مستويان ؛المستوى الاول الجواب عن سؤال ما الذي يجعل الكتابة المعينة أدبية؟ وهذا المجال يمكن ان نسميه مجال او علم (. الكتابة الادبية) ، و المستوى الثاني هو الجواب عن سؤال ما الذي يجعل الكتابة الادبية ابداعية ؟ اي ذات مستوى رفيع و مهاري. وهو ما يمكن ان نسميه مجال او علم (الكتابة الابداعية). و الخطأ الشائع الذي يحصل لدى الكثيرين هو الخلط بين أدبية الكتابة و بين الابداع فيها ، فيوصف عمل أدبي بانه ليس ادبيا و المراد في حقيقة الامر انه ليس ابداعيا .

هنا في هذه المقالة سنتناول ملامح الكتابة الابداعية ، و الخصائص التي تجعل النص الادبي ابداعيا ، و ستكون كتابات الشاعرة عزة رجب نموذجا للابداع الشعري لما تتسم به كتابات هذه الشاعرة من الفنية العالية و الجمالية الواضحة .

و لتحقيق الكتابة الابداعية لابد من توافر عوامل أهمها التجربة الادبية ،و الكاتب مهما كانت ادبيته اي شعوره باللغة فانه من دون تجربة لن يتمكن من كتابة نص ادبي ابداعي .و في الحقيقة بينما نجد عنصر الادبية. اي الشعور العال باللغة و الاستعمال الرقيق لها حاضرا عند كثير من الكتاب بل و القراء ، الا ان عنصر التجربةمفقود عند الكثيرين لذلك فان كتابات صاحب الحسّ المرهف تكون ضمن الجميل منها الا انها تكون طارئة و ناتجة عن تقليد و ليس فيها اضافة .

ان الاسباب التي تكون تجربة للكاتب و رؤية متميزة له كثيرة و معقدة و ليست موضوع بحثنا الان و ربما سنتعرض لها في مناسبات اخرى بعد اكتمال المعطيات ، لكننا هنا سنتحدث عن المظاهر التي تتجلى فيها التجربة الادبية .

تتمظهر التجربة موضوعيا و خارجيا بالتمكن من التقنيات الفنية و بعمق الكتابة و سعة الادراك الجمالي . و هنا سنتناول كتابات الشاعرة المبدعة عزة رجب كنموذج للابداع الادبي لما تتصف به من سعة التجربة الفنية و عمق الرؤية الادبية و لما تشتمل عليه كتاباتها من مظاهر جلية للتجربة الادبية

١- التقنيات الفنية في الكتابة

الكتابة الأدبية أولا و اخيرا هي محاولة ابداعية في اللغة أي هي استعمال غير عادي لها يرتكز على البعد الفني فيها ، و لأجل تحقيق هذه الغاية لا بد من توفر قدرة و امكانية في جهة ادبية الادب و تجنسيه . و في خصوص الشعر لا بدّ من امتلاك العناصر الكتابية للكتابية الشعرية ، و رغم سعة الافكار حول شعرية النص الا ان جوهر الشعر هو التقاط العامل الجمالي العميق و طرحه الى المتلقي بمعادل تعبيرية ، و اقتصار الكتابة على العنصر الاول لا تخرجها من الموهبة و اما اقتصارها على الثانية فلا تخرجها من عملية التلاعب بالالفاظ ، بل لا بد لأجل تحقيق نص شعري من التكامل بين جهة العامل الجمالي و المعادل التعبيري . و يمكن فهم العامل الجمالي الشعري انه المعنى الجمالي العميق في الوعي و ان عملية التقاطه و تحصيله هي عملية كشف ، ثم يعمد المبدع الى اظهاره و ابرازه للمتلقي بصيغة نصية كتابية هي الصورة الشعرية .

عزة رجب شاعرة متمكنة من أدواتها و نصوصها و عباراتها النصية مشتملة دوما على التكامل التعبيري بين العوامل الجمالية و المعادلات التعبيرية . و نجد هذا جليا في جميع نصوصها و كمثال هنا نأخذ قصيدة (ماؤك يتسرب نحوي) المنشورة في مجلة الشعر السردي (١) تقول الشاعرة :

(أقضي ليلي في لجين قدر شائك ، أستبيحُ نجوم السماء ، و أسلب منها ما قُدر لي من ضوء ، أرجم ظلمة الروح ، ووحشة العزلة ثم أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، أخطفها من مُحيا القمر ، أدسَّها في جعبة قصائدي ، وحين أفتح جراب الزمن ، أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ، والجواهر التي حصلت عليها ، أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون قصائدي ، ويسجدون لكلمة الله في الحياة ، يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس ، وهي تدور بين مدن الله ، ترسل أشعتها بسخاء ، وتشرب من ماء الوجود ، على حين غرة من البحر .)

المقطوعة من السردية التعبيرية و انبثاق الشعر منها نظام جمالي عميق قد كشفت عنه الشاعرة ، وهذا أحد التقنيات الشعرية . و الخيال يتربع المقطع الكلامي وهو كسر لمنطقية الخطاب وهذه من تقنيات الكتابة الادبية ، من العوامل الجمالية المحورية هي النظم اللغوية التي انكشفت للمتلقي لمجموعة من الاشياء المركزية في تلك المقطوعة .

فالنجوم – وهي شيء عال متعال- يعرض لها صفتان غير عاديتين الاستباحة و الاستلاب ، و من خلال نظام المثل و الانعكاسات و الرمزية ، فان العمومية الرمزية هنا تضرب الى كل ما هو عال و متعال و نير، و تضرب الى كل ما هو قاهر و طاغ و قوي ، فيقع الكلام في خانة امتلاك النفس الانسانية و قدرتها على التحكم و امتلاك امر الامور المتعالية ، وهذا يثير كثير من البواطن ، و يحقق العجز و الابهار و الدهشة . ان الدهشة المتحققة بالعامل الجمالي هي دهشة معرفية بخلاف الدهشة المتحققة بالمعادل التعبيري فانها دهشة شعورية .

و تعود الشاعرة الى الجو المعرفي ذاته اي امتلاك القدرة على الامور المتعالية و الاخذ منها

في قولها (ثم أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، أخطفها من مُحيا القمر ، أدسَّها في جعبة قصائدي ،)

و في نظام معرفي ثالث تبين الشاعرة النتيجة الوجودية لتلك الحالة الاقتدارية حيث تصبح ممتلكة لكل ما هو نفيس و عال ، وهو نتاج طبيعي لحالة تحصيل الوجودات العالية ، ثم تنتقل الشاعرة الى الفيض حيث انها تفيض بالنور و بالعليائيات .

(أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ، والجواهر التي حصلت عليها ، أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي)

و في نظام رابع يحصل و بفعل ما تقدم من انظمة تحول في طبيعة الذات فتنتقل الى وجود مختلف اكثر قدرة .

(و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون قصائدي ، ويسجدون لكلمة الله في الحياة ، يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس)

اذن هنا الشاعرة في عملية الكشف هذه و الاشراق و الاطلاع تحاكي الوعي العميق للانسان بتحصيل القدرة و تناول الامور العالية و الاستثنائية و امتلاكها باقتدار من ثم التحلي بها و التلبس بها حتى تختلط بالذات ثم الفيض و من بعد ذلك الانتقال الى وجود اكثر اقتدارا وهذا النظام المعرفي هو أحد أهم الغرائز و الدوافع الانسانية للاكتشاف و الحب للحياة و ما هو جديد و عميق و بعيد المنال .

و في جهة المعادلات التعبيرية فان الشاعرة طرحت تلك المعارف و الالتقاطات و الاشراقات و الابحارات العميقة بعبارات مجازية و

شعرية و بسرد تعبيري رمزي ايحائي يتكامل فيه الشعر بالنثر مع صور شعرية نافذة في النفس تبلغ اوجها في العبارات التلية :

(١- أستبيحُ نجوم السماء ، ٢- أرجم ظلمة الروح ، ووحشة العزلة ٣- أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، ٤- أخطفها من مُحيا القمر ٥- أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ، ٦- أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي ٧- و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، ٨- و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون قصائدي ،٩- يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس ، وهي تدور بين مدن الله ، ترسل أشعتها بسخاء ، ١٠- وتشرب من ماء الوجود ، على حين غرة من البحر .)

٢- العمق الكتابي

الكتابة من دون روح و عمق انساني لن تكون سوى ورقة ميتة و سوى تلاعب فني بالكلمات مهما كانت فنيته ،و لذلك فالكتابة المشتملة على عمق كتابي هي دوما افضل من اية كتابة لا نفوذ روحي لها ، غارقة في الذاتية و منغلقة على نفسها .و للعمق الكتابي مستويات الاول هو العمق الانساني اي حمل النص رسالة انسانية وهذا الذي اسميناه (الرسالة الاجتماعية)و المستوى الاخر وهو العمق الجمالي اي الشعور العميق باللغة ، وهذا ما اسميناه (بالرسالة الجمالية) في كتابنا التعبير الادبي . و في الحقيقة ان الادراك و الشعور العميق باللغة و مستوى ذلك الشعور و عمقه هو اهم مظهر تتجلى فيه تجربة الكاتب. و عزة رجب معروفة في الاهتمام بعمق الكلمات و رسالتها الانسانية و بالفنية العالية و رسالتها الجمالية و نصوصها شواهد على ذلك منها قصيدة (خزّافة) المنشورة في مجلة تجديد (٢) حيث تقول الشاعرة :

(تسكب أمي شيئا من الطَّفَل ، وبعضا من روح الأرض ، و رائحة نواياها الحسنة ، تمزجه بطين طمث الأرض الأحمر ، وبشيء من ماء الحياة ، وقليل من الأمنيات ، تقول أنها تكفي لإرسال حياة بمذاق آخر ، ثم تضيف إليها رحلة تأمل من عينيها الفنانتين ، ومسحة من الإحساس ، ودفقة شعور بالعطاء ، و تعجن تلك الروح . تبدأ في التشكل الرحمي الأول حول رحى يديها ، تدوُرها بين أناملها ، ماضيةً في رحلة الاستدارة ، تصرع فيها كل الهموم ، ومضغة اليأس ، والحزن المقيت ، وتجعل أعشاش الفرح قريبة ، من الجرار الآخذة في التلوين ، رفيعة ، طويلة، ملفوفة القد ، كأمي ، حين تقبل حاملة إحداهن ، وقد ملأتها بماء الحياة ، تقول لي انظري إليها ، إنها جزء منك ومني ، رفيقة الطين ، والصلصال ، وصاحبة الصوت الحزين .)

و لا نحتاج الى كلام كثير للاشارة الى الفنية العالية و الشعرية الفذة في هذا النص الذي يتكامل فيه الشعر الى ابعد حد محققا الرسالة الجمالية من حيث الابتكار بالسرد التعبيري و النثروشعرية الجلية . كما ان الرسالة الانسانية واضحة ، و رمزية الخزافة و الجرة الى العمق الانساني و الانتماء و علاقات الاتحاد بالاشياء و تحميلها الزخم الشعوري واضح ، كما ان الشاعرة نجحت هنا في خلق (التأريخ الرمزي) النصي الخاص ، الذي وسع المعارف بالام و الخزافة و الجرة ، وهو من العوامل الجمالية ايضا .

٣- سعة الادراك الجمالي

ان طاقات اللغة لا تحد بحد و من الخطأ جدا الاعتقاد بامتلاك المعرفة الكاملة بسحر اللغة و وجودها الجمالي الامثل ، لذلك فالحل الوحيد أمام الطالب لها ان يوسع مداركه بها ، و ما كتابات المبدعين الا

اكتشافات جديدة في كون اللغة الواسعة ، و لو قلنا ان اللغة يوما بعد يوم تتوسع و انها كيان غير متناه لكان صحيحا ، وهكذا جمالها ، و واضح لكل متابع و باحث ان اللغة من الاسرار الكونية العظمى التي لا تفنى عجائبها . و من هنا لا بد من الاعتراف بالعجز عن الاحاطة بجمال اللغة و الواجب هو متابعة اللغة و الابحار فيها ما امكن . و ان هذا التوسع و الابحار و العشق لجمال اللغة ينعكس في اعطاء الكاتب و قدرته على كتابة تعبيرية جمالية غير عادية و احيانا غير محدودة ، و المتابع للشاعرة عزة رجب يعلم ان عباراتها ليست من الكتابات العادية و ان نصوصها تتجاوز التجنيس ، و لو صنفت في النصوص الحرة العابرة للاجناس لكان ذلك مناسبا ، و هذه القدرة و الشعور العميق باللغة و بجمالها ناتج و بلا ريب من تجربة كبيرة لهذه الكاتبة . في نص عابر للاجناس عنوانه (مخاض طبيعي) منشور في مجلة الشعر السردي ، تتجاوز عزة رجب التجنيس و تكتب نصا سرديا يجمع تقنيات الشعر و القصة تقول فيه :

(في المساء يتوقف نقَّار الخشب عن نقر النافذة الخشبية ، يترك المهمة للمطر ، تهطل زخَّاته المتتالية فوقها ، حتى تغتسل من أنين الغبار ، أما المدخنة التي بقيت طوال الشتاء تنفث أحزان الخشب المحترق في أحشائها ، فقد تركت لعامود الدخان فضاء مستقيماً ، يضجُّ بكلماتها ، وقصائد الأغصان المتفحمة ، تلتقط اليمامة التي بنت عشها قريبا أناشيد الأنين ، تنشدها رافعة نغمة هديلها ، لصفير الريح ، وهدير موج النهر ، وسكون الغابة .

تساءلتُ عن رائحة الحزن التي تعبق في الغابة ، كلما ضجَّ البيت بسعال المدخنة ، فعرفتُ من عصفور الدوري ، أنها كانت تهمس له بزكامها ، متى اقتطعوا جزءاً من أخشابها ، تغادرها أرانب الدهشة ، و يتزايد مواء القطط ، و يكفُّ النحل عن أزيزه ، والنمل عن دبيبه . ...)

من الواضح السردية الطاغية هنا ، و من الواضح ايضا العمق الشعري الجلي ، و لقد بينا في كتابنا التعبير الادبي ان (النص الحر العابر للاجناس) هو احد اشكال قصيدة النثر و ليس جنسا مختلفا ، و انه مستقبل الكتابة التي ستنتهي اليه كلها عاجلا ام اجلا .

١- مجلة الشعر السردي

http://narrativepoetryblog.blogspot.com/search?q=عزة+رجب&max-results=20&by-date=true

٢- مجلة تجديد الأدبية

https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/عزة-رجب/

مفهوم النص الأدبي ؛ كتابات حميد الساعدي نموذجا

يعرّف النص انه الكلمات الاولية المكونة للقطعة الكتابية او الكلام (١) ، و يعرّف النص الادبي انه القطعة الكتابية التي يكون الغرض الاساسي منها جمالي و ان احتملت ابعادا اخرى فكرية وغيرها (٢) . و أدبية النص هي استخدام صيغ تجعل العمل الكتابي نصا ادبيا باستخدام بعض المظاهر اللغوية الجمالية (٣) . وهذا التعريف للنص ضيق ، لأن النص الادبي ليس الكتابة فقط و انما هو مجموع الانظمة المتداخلة و المترابطة ، بعضها يقع في مستوى ما قبل الكتابة في الوعي العام و الخاص و بعضها في مستوى الكتابة و المكتوب و ما يكوّنه من وحدات و بعضها في ما بعد الكتابة في مستوى القراءة (٤) . و كل من هذه المستويات تتجلى و تضغط لاجل ان يكون لها حضور ، فالنص الادبي هو حالة حضور و تجل لتلك المستويات و كلما كان الكاتب ذا تجربة ادبية كبيرة و ذا رؤية ادبية عميقة كان اكثر مقدرة على تحقيق النص الأدبي النموذجي و العالي المستوى ، تتجلى التجربة في التمكن الفني و في اللمسة الخاصة و تتجلى الرؤية في الفكر الادبي و النص المثقف النقدي .

حميد الساعدي شاعر ذو تجربة و ذو رؤية أدبية ، من هنا كانت هذه المحاولة في تبين عوالم النص الادبي النموذجي ، و اتخاذ نصوص حميد الساعدي المكتملة تجربة و رؤية كنماذج للنص الادبي و تجلياته في المستويات الثلاث ، مستوى ما قبل الكتابة و مستوى الكتابة و مستوى ما بعد الكتابة.

ان هذا الادراك للوجودات المتعددة للنص و ثلاثية ما قبل الكتابة و الكتابة و ما بعدها و عدم اقتصار مفهوم النص على الكلمات ، يبطل كثيرا من النظريات بخصوص النص الادبي و اهمها ثنائية الشكل و المضمون و ثنائية الكتابة و القراءة و ثانية النص و الدلالة ، بل واقع الامر ان النص ليس ذا وجود واحد و انما له وجودات متعددة بعضها

لا يقبل تلك الثانيات مطلقا ، فما في مستوى ما قبل الكتابة و في الوعي العام لا علاقة له بالشكل و لا بالقراءة ، و ما يكون في مستوى ما بعد الكتابة و في وعي القارئ لا علاقة له بالكتابة و الشكل ، بل ان هذا الفهم يجعل من الشكل غير مؤثر ، و الاعتماد كله يكون على عمق الكتابة في الوعي، سواء الوعي التأليفي او الوعي القراءاتي.

تتجلى الكيانات الماقبل كتابية من خلال عوامل عدة اهمها البعد الفكري و الرؤية و العمق اللغوي الجمالي ، و تتجلى غايات الكتابة و المكتوب في امور اهمها الانثيال و الاختيار و المعادلات التعبيرية و هي مرتبطة بطبيعة الجنس الادبي و خصوصية الكاتب ، و في السرد التعبيري تبرز السردية التعبيرية و الرمزية و النثروشعرية و اللمسة الخصة بالمؤلف . و اما الكيانات المابعد كتابية فانها تتجلى في عالم القراءة و اهمها لاستجابة و التاثير الجمالي و التعاونية . سنتناول تلك الجهات كل على حدة في كابات الشاعر حميد الساعدي .

أ- الكيانات النصية الماقبل كتابية

١- البعد الفكري (الوعي العام و الرؤية الخاصة)

ابرز ما يتجلى فيه البعد الفكري للكاتب في نصوصه هو الوعي العام المترسخ و الرؤية التعبيرية الخاصة و الرسالية بتبني قضية الانسان و الامة .

في قصيدة فوضى (٥) يقول حميد الساعدي :

(الأشياء التي تغادرنا دائماً بحنوٍ ذاهل هي أجمل مما نحن في غيبوبتنا المستديرة ، والصور المعلقة على الحيطان تمائم للغياب القسري)

هنا يوغل الشاعر في الهمّ الانساني الكوني و معاناته ، فالغياب القسري و الغيبوبة هي السمة الابرز للانسان في هذا الزمن . و يستمر الشاعر في تشييد الغربة بقوله (أيتها الروح المكبلة بأفاعي الغربة . ثم يعكف على الهم الوطني حينما يقول (ونحن نوشكُ على ابتلاع موسى الصبر ، إنه فاقع اللون دمنا الذي يجري بأشجار السيسبان ، كم أرهَقَتنا التواريخ الصفراء ونحن نرنو للأعالي حين امتزجت صرخات القهر مع ذؤابة الأُمهات ، وحين حدثَني النهر ضَجِراً من التواءه على عكاز أفعى) . ان الرسالية واضحة في هذا النص الطالب للخلاص .

و تبرز التعبيرية الفردية و الاضافات الخاصة على الخارج في هذا النص بعبارات بوح تعبيري جلي حيث يقول :-

(١- لأشياء التي تغادرنا دائماً بحنوٍ ذاهل ٢- إنه فاقع اللون دمنا الذي يجري بأشجار السيسبان ٣- وحين حدثَني النهر ضَجِراً من التواءه على عكاز أفعى ، ٤- والشاعرُ عن قصيدته التي تنتظر دورة القمر .) فهنا اربعة مقاطع نلاحظ تدخل الرؤية التعبيرية الفردية في تمظهر الاشياء و تشكلها (الاشياء تغادر بحنو ذاهل ، و الدم لونه فاقع ز و النهر يلتوي على عكاز افعى و القصيدة تنتظر دورة القمر) ان انطلاق تلك الاصوات من اعماق الشاعر و برؤية مختلفة عما هو سائد يمثل الوعي الفردي في قبال الوعي العام و هنا تتجلى التعبيرية . و في هذه القصيدة تعدد اصوات وهو ما يسمى (البوليفونية (٦) .

و تتجلى الكيانات الماوراء كتابية في اغلب نصوص حميد الساعدي و منها تجلي البعد الفكري و الرؤيوي في قصيدة قلب الظلام (٧) حيث يقول

(بعيداً عن الشفق ، وقريباً من الإشراق ، تأخذني لجتكَ الساحرة ، الى حيث أُلقي عصاي على دَكّة السِحرِ ، مبهرة في راحتيكَ الرؤى ، وموغلة في الندى وجنتاك ، و مورقةٌ دهشتُكَ الساطعة.)

٢- البعد الجمالي (العوامل الجمالية)

لو قلنا ان الادب هو التقاط اللحظة الجمالية العميقة لما كان خطأ و لو قلنا ان الشعر هو تلك الالتقاطة لم يكن خطأ ايضا ، و تكون باقي الامور المرافقة من ابعاد كتابية و فكرية امورا لاحقة لذلك الجوهر . فجوهر الشعر هو التقاط المعنى العميق الذي لا يتيسر لغير المبدع . تلك المعاني الجمالية العميقة الدفينة التي يلتقطها الشاعر هي (العوامل الجمالية) و التي تتسع بسعة التجربة الانسانية ، و لكن يجمعها بعدها الجمالي في الوعي الانساني (٨) . و تجلي العوامل الجمالي – الذي هو اساسي للشعر- ظاهر و واضح في كتابات حميد الساعدي و خصوصا لما يمتلكه من قدرة تصويرية و ابداع في الصور الشعرية ، لكنا نجد تكثيفا للعوامل الجمالية في قصيدة (حائط الاخيلة) (٩) بكم كبير من الالتقاطات المتتابعة :-

(١- أتبعُ ظِلي بعُمقِ مَساراته الحاشدة ٢- نسيت أني اتكأتُ على حائط الأخيلة ٣- و لليّل أغنية للعتابِ طويلٌ به الروح تشدو ٤- وما انفكَ مني اشتهاء الربيع ٥- أن أجعلَ الرمح أقصر من قامتي والخيمة الآن في الذاكرة ٦- أُيممُ شطرَ المدى المستباح لبصمةِ حرفٍ أفاضتْ هوىً على القلب والدرب في لهوه يغني)

ب- الكيانات النصية الكتابية

١- الانثيال

ان لكل شيء غاية التجلي و الحضور ، و لا شيء يقبل بالغياب ، و انما الغياب يكون قصريا ، و بما في ذلك النص المكتوب ، فانه يسعى نحو غاية اكبر تجل له فكما ان المؤلف يتجلى في النص و القارئ يتجلى فيه فان النص ذاته ككتابة يتجلى ايضا فيه (١٠) و ابرز مظاهر تجلي النص بما هو كتابة في العمل الادبي هو الانثيال ، حيث تظهر

المفردات و التراكيب المركزية تقاربا في الحقول المعنوية ، و لا نقصد هنا بالانثيال بتداعي الافكار بشكل لاواعي بقدر ما نعني بطغيان اللغة ككيان له غايات و تجلي اللاوعي و توجيهه للمكونات الكتابية (١١) .

في قصيدة (مماحكات) (١٢) نجد تجليا للغة و اللاوعي بتقارب حقول الكلمات المركزية الموجهة للكتابة . يقول فيها الشاعر

(١- الجمالُ لحظة دفق ، ٢- والسرورُ بعض ارتخاءٍ ٣- في تلاشي العبارات ، ٤- وانشغالي بالحرف ٥- سيرة أيامٍ ، ٦- أتجددُ في كل يومٍ كما الشجر بلحائهِ .٧- تجتاحُ حروفي ٨- تتَسمَّرُ الكلمات ٩- قامة فَلاّح بأرضٍ موجعة . ١٠- اللهفةُ بعض تضاريسَ ١١- من أبجديات الهدوء ، ١٢- والمرايا انعكاسُ ١٣- لمن أثقل الريح بالعاصفة . ١٤- يا أيها الجرح الموغل بغابةِ الرماد)

اننا نلاحظ تجل لنظام اللغة و غاياته في الألفة و التقارب بعيدا عن القفز المعنوي و انما جاءت العبارات متوالية مرتبة معنويا بحقول معنوية موحدة او متقاربة (فالجمال- السرور) (العبارات – الحروف) (ايام – يوم) (حروفي – الكلمات) (فلاح ارض – التضاريس) (الهدوء - المرايا) (الريح – العاصفة- الرماد) كما ان هناك بعد اخر لتجلي اللغة و الانثيال هو القاموس اللفظي لجميع العبارات فانا نلاحظ التقارب بين حقول (الجمال – و الكلمات – و الحروف) و في النقلة الاخر (الوجع – اللهفة- الريح – العاصفة – الجرح – الرماد) و لا نجد خروجا عن ذلك الا اعتراض (الهدوء و المرايا) وسط الهيجان و الصخب . كما ان هناك بعد ثالثا وهو تصاعدية الانتقال (فمن (الجمال و السرور و الحروف و المرايا) الى (الوجع و اللهفة و الريح و العاصفة و انتهاء بالرماد) . و بهذا الاسلوب تحقق القصيدة حركة لكياناتها داخل النص وهو مما يسمى (بالمستقبلية الادبية) (١٣) .

٢- الاختيار

الانتقائية العالية و التحكم و الرؤيوية و الايقاعية و الرسالية من المظاهر و المميزات الواضحة على كتابات حميد الساعدي و جميع نصوصه شواهد على ذلك و منها قصيدة (احلام البنفسج) (١٤) التي تجمع كل ذلك ؛ حيث يقول الشاعر .

(١- أنتَ ترنو لتلكَ المسافة بين الخطى والمتاهة. توقظ جرحكَ تبتدئ الرغبة الموغلة وتطارد من أرقوك طويلا لتحلم بالقبلة القادمة .٢- الأنين شجى والملامح سمراء من فرط شمس الأسى ٣- أوهموكَ بأن الطريق معبدة بالورود وأن الصناديقَ فرحةَ أُمٍ ومهرُ حبيبة ٤- في غمسةِ الإصبعِ صار البنفسجُ لونَ الدماء . ٤- لنا كل أمنية ضائعة ولهم في الأكاذيب إرث تكدَّس .)

هذه المقاطع المختارة تكشف عن الاختيارية و الانتقائية و توجيه اتجاه الخطاب و الرسالة و بلغة متموجة (١٥) تجمع بين الرمزية و التوصيلية لاجل النفاذ الى النفس و تحقيق الاثر ، وتجمع هذه المقاطع معظم مظاهر الاختيار التي ذكرناها .

ان التجلي الواضح لعناصر الاختيار و الوعي و ما يقابله من عناصر اللااختيار و اللاوعي لا يبقى مجالا بان البناء الكتابي امر مشتمل على الاثنين و ان الاقتصار على احدهما تفريط واضح كما فعلت الاسلوبية باعتماد الاختيار و البنيوية باعتماد اللااختيار (١٦) .

٣- المعادلات التعبيرية .

المعادلات التعبيرية هي الصور الكتابية التي تظهر بها العوامل الجمالية (١٧) ، اي هي القالب الكتابي الذي يطرح فيه الشاعر افكاره و التقاطاته الجمالية .

ت- الكيانات النصية المابعد كتابية . و اضافة الى السردية التعبيرية المقومة للشعر السردي المميز للقصائد التي اخترناها ، فانا قد اشرنا الى اسلوب تعدد الاصوات (البوليفونية) في قصيدة (فوضى) و اسلوب الحركة داخل النص (المستقبلية) في قصيدة (مماحكات) و اسلوب التنقل بين الرمزية و التوصيلية (اللغة المتموجة) في قصيدة (احلام البنفسج)

١- الاستجابة الجمالية (الانبهار) و التاثير الجمالي (الصدمة)

احدى اهم عمليات القراءة هو الانتاج ، و من الخطأ تصور ان القراءة عملية اتكالية استهلاكية ، بل هي عملية انتاجية ، و من اهم الكيانات التي تنتجها القراءة ثلاثة امور الاول توسعة المدارك و الثاني اكمال النص و الثالث الاستجابة الجمالية . من الراسخ ان للنص الادبي الابداعي تأثيرا جماليا و كل تلك المظاهر و العوامل التي تكلمنا عنها تحقق هذا التأثير ، الا ان الاستجابة الجمالية و جانب من هذا التأثير يعتمد على القارئ و على قاعدته المعرفية و الجمالية . فكما ان المؤلف يجب ان يتمتع بتجربة لكي ينتج نصا فكذلك القارئ لا بد ان يتمتع بتجربة قراءاتية لينتج قراءة ناضجة وهذا ما اسميناه (القراءة التعبيرية) (١٨) . و وظيفة النص هنا تكمن في كونه محفزا جماليا و فكريا و قراءاتيا ، و في الحقيقة الاستجابة الجمالية تختلف من نص لاخر و من قارئ لاخر ، فلدينا الاستجابة الظاهرية للنص التوصيلي و لدينا الاستجابة العميقة للنص الرمزي ، و لدينا الاستجابة السطحية للبوح المباشر و لدينا الاستجابة العميقة للبوح الايحائي و بينما النص الرمزي العذب يحقق استجابة واسعة نوعا و كما ، فانه بخلاف النص

الرمزي غير العذب او المباشر العذب فان الاستجابة فيه لا تكون واسعة بل تكون ضيقة (١٩) . و لقد وفرت السردية التعبيرية من خلال تحقيقها الرمزية العذبة تلك الاثارة و الاستجابة الجمالية واسعة النطاق ، و نجد كثيرا من تجار حميد الساعدي السردية محققة لهذه الاستجابة الواسعة ، منها مثلا قصيدة (حلم الياقوت) (٢٠) حيث يقول فيها الشاعر :

(بأغاني الحُب ، أفتتحُ الليلةَ شعري المتراكم مثل هموم العمر ، والحُب الصامت دهراً في قلب المحرومين ، وأنين الأم التعبى ، في ظلمة ليل الفقر الداجي ، أنادي للملتاعة في زمن الدهشة والمسكونة بالترحال ، تعالي : وبعمق ندائي نفتحُ أشرعةً للريح ونمضي . الأحلامُ مضَت يا وَمضةَ قدري ، والمجبول بناصية الكلمات ، أفاضَ على جرحِ اللهفةِ ملحاً وخيالٍ من إضمامةِ زهرٍ يتلوى في هامش عرش الفقراء . ... النص)

٢- التعاونية .

من المعلوم ان حميد الساعدي يعتمد الرمزية القريبة ، و الخطاب الواضح ، بل يتبنى ذلك فكريا و رؤيويا ، و يرفض الرمزية المتعالية و المغلقة ، فنصوصه بذلك تدخل في تصنيف النصوص المتجاوزة للحداثة ، حيث يكتب قصائد نثر قريبة الرمزية واضحة الخطاب بفنية عالية وسرد تعبيرية وهذا مواكب لقصيدة النثر العالمية المعاصرة و كل قصائد حميد الساعدي شواهد على ذلك ، و اظهرها من حيث التعاونية قصيدة (احلام البنفسج) .

١- http://www.merriam-webster.com/dictionary/text

٢- https://www.reference.com/art-literature/definition-literary-text-e2c4af15a7a79714

٣- https://en.wikipedia.org/wiki/Literariness

٤- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuKUPba?

٥- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/02/02/حمي-الساعدي-؛-فوضى/

٦- https://en.wikipedia.org/wiki/Polyphony_(literature)

٧- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/30/قلب-الظلام/

٨- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/fBNtZPxbce?

٩- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/02/حائط-الأخيلة-٢/

١٠- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/fBNtZPxbce?

١١- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuKUPba?

١٢- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/04/14/مُماحَكات/

١٣- https://en.wikipedia.org/wiki/Futurism_(literature)

١٤- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/13/أحلام-البنفسج/
١٥- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/Fjos6P1dce?
١٦- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuKUPba?
١٧- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/fBNtZPxbce?
١٨- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuKUPba?
١٩- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuKUPba?
٢٠- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/14/حلم-الياقوت/

مفهوم التعبير الادبي ؛ كتابات ميثاق الحلفي نموذجا .

مع ان شارل بالي في اسلوبيته التعبيرية ابعد التعبير الادبي عن دراسته التعبيرية للغة ، بحجة انه انحراف تعمدي عن الاسلوب العام و لعدم امكان تحقيق قواعد منه الا ان تلامذته ككريسو و ماروزو لم يرتضوا ذلك و وسعوا البحث الاسلوبي ليشمل التعبير الادبي ، بل قالوا ان النص الادبي اكثر مقدرة على الكشف عن البعد التاثيري للغة و تحصيل القوانين (١) . و مع انهم – اي تلاميذه- ابقوا البحث لغويا في المادة ادبية و النتائج تخص التاثيرية و العاطفة في اللغة ، الا انه لو نظرنا الى جوهر الاسلوبية وانها تمييز التفرد كما انه تمييز المشتركات ، فان كلا الفكرتين لا تكون نافذة الى جوهر الحقيقة ، فلا قول بالي بعدم امكان تحصيل قواعد عامة بخصوص التعبيرالادبي صحيحة ، و لا قول تلامذته بان النص الادبي اكثر كشفا للبعد التاثيري للغة ، و الصحيح انه بالامكان تحصيل قواعد و قوانين بخصوص الاسلوبيات في الكتابات الادبية ، الا ان تلك القواعد ليست لغوية و انما ادبية جمالية و لا تلحظ المقارنة مع ما هو عام بل هي مستقلة بذاتها ، لذلك و لاجل الخروج من هذه الشائكة لا بد من توسعة البحث الاسلوبي ليشمل البعد لجمالي و الادبي للتعابير و الكتابات الادبية ، وهذا الفهم لم نجده قد طُرِق من قبل احد قبلنا، كما انا نراه تجاوزا لواقع الاسلوبية و لمقرراتها باعتبارها دراسة لغوية عامة ، لذلك امكننا ان نصف هذا الاتجاه انه يقع في خانة (ما بعد الاسلوبية) .

لقد تناولنا في مناسبة سابقة مفهوم النص الأدبي و أدبية النص (٢) ، و اشرنا الى ان النص حقيقة يمتد ليشمل ما قبل النص و ما بعد النص من وجودات ، و بينا اساليب تلك الوجودات . و ان النص كيان كلي تركيبي يتصف بصفات تجعل منه نظاما متميزا منغلقا الى حد ما و

ان كان الانغلاق امرا ممتنعا بشكل تام ، و هذا النظام يتكون من وحدات جزيئية له هي الوحدات التعبيرية ، و ليس بالضرورة تعني تلك الوحدات الجمل ، و لا الفقرات بل و لا المعاني ، بل انا قد اشرنا في اكثر من مناسبة (٣) ان الوحدات التركيبية للنص لها انواع احدها المعاني ، و ما تمسك الشعر التقليدي بالموسيقى الشكلية الا لاعتبار انها وحدة تكوينية له ، و اما في قصيدة النثر فهناك وحدات تكوينية غير المعاني وان كانت محمولة فيها منها التشكل و البعد الفكري و البعد العاطفي و البعد الجمالي . و من هنا يكون واضحا جدا ان الرمزية و التعبيرية و التجريدية ليست تخليا عن تداولية و تعاونية اللغة و نفعيتها كما هو شائع بل انها جزء من هذا النظام و ان كانت بصيغة اخرى غير ما هو معهود ، و يكون تعريف التعبير الأدبي هو التعبير عن الجمال بالجمال ، فلا هو كلام جميل يعبر عن فكرة و لا هو فكرة جميلة يعبر عنها بالكلام ، بل الامر اوسع من ذلك ، و ثنائية الشكل و المضمون لا تصمد امام التطور الهائل في النص الأدبي الحديث .و لذلك فالحل الحقيقي لتجاوز هذه العقبة هو الاقرار بتعددية الوحدات الأدبية للتجاوز فكرة المضمون و الشكل و ليتشمل كل بعد ممكن للانسان بما هو روح و عقل و جسد من ادراكه ، بمعنى آخر و كما بينا في مقالنا (علم الروح و الاسلوبية العامة) (٤) ان التناغم و التناسق و اللاتناغم و اللاتناسق يمكن ان يكون للاجسام المادية و يمكن ان يكون للعقليات الذهنية و يمكن ان يكون للمدركات الروحية من شعور و عاطفة و جمال . و على سبيل المثال فان الفنية في الكتابة على مستوى المادة تكون في الخصائص اللفظية للالفاظ ، وهذا ما اعتمد عليه الدراسات الصوتية و المرئية للادب ، و العناصر الذهنية للتعبير الادبي تتمثل بالفكرة و اما العناصر الروحية للادب فتمثل بالعاطفة و الجمال . و بالنسبة لقصيدة النثر التي ارادت بلوغ حالة التوفق بين الشعر و النثر و بحثت عن جوهرية شعرية الشعر فانها تخلت كثيرا عن شكليات الشعر كما هو ظاهر ، و اعتمدت على

العنصر الروحي و الذهني ، و بالكتابة التجريدية فانها اعتمدت على العنصر الروحي اي العاطفي و الجمالي للادب (٥) .

لكل جنس ادبي اساليبه الخاص و خصائصه المتميزة التي لا بد لوحداته التركيبية من الاتصاف به ، و نحن سنتحدث هنا و بشكل مكثف عن اساليب تجربة شعرية تحقق حالة التوافق بين الشعر و النثر و تسعى في الكتابة نحو الحالة الاكمل لقصيدة النثر بالتوافق النثروشعري و السردية التعبيرية التي نراها في كتابات الشاعر ميثاق الحلفي . و سنبحث تلك الخصائص و اساليبها باعتبارها وحدات جمالية مكونة للنص ، و اما الفنية و الرسالية فانها تدخل في بحث ادبية النص و ليس في بحث وحدات التعبير الادبي .

للتعبير الادبي في قصيدة النثر السردية التعبيرية الافقية مظاهر جلية تنطوي على مبدأ (التضاد) وهو الحقيقة الكبرى لقصيدة النثر. فالشعرية في قصيدة النثر (الافقية السردية) تتجلى في تضاديات كبيرة في الانزياح و اللانزياح و في الغنائية و اللاغنائية و الحرية و اللاحرية في الجمع بين اطلاق الاسلوب و نثرية النص . ان المظهر الاوسع للشعرية يتجاوز حالة الانزياح ليشمل الانزياح و اللانزياح كاداة تعبيرية في قصيدة النثر وهو مظهر من التضادية . كما التراكيب اللغوية المتشتملة على احد تلك الاساليب بشكل متجل تحقق الصورة الشعرية بمعناها الواسع وان كانت غير مقتصرة على الغنائية لتشمل الشعرية الغنائية و اللاغنائية وهذا ايضا مظهر من مظاهر التضادية في قصيدة النثر ، كما ان من مظاهر التضادية في قصيدة النثر هو جمعها بين الحرية المطلقة في الاساليب مع قيد النثرية وهذا من اهم اسرار قصيدة النثر . فكل اسلوب من الاساليب في قصيدة النثر النموذجية (السردية الافقية) يشتمل على التضادية ابتداء من نثرية الشعر (النثروشعرية) و شعرية السرد (السردية الشعرية) الى توصيلية الرمز (الرمزية) و ايحائية الوصف (الايحائية) الى

تأثيرية الكلام شعوريا و احساسا (التأثيرية الشعوري) ، الى الادراك العميق باللغة (التجريدية)

- السردية الشعرية

في القصيدة السردية و الشعر السردي بالمفهوم الذي قدمته مجموعة تجديد تنظيرا و تطبيقا يتحقق السرد اللاقصصي ، السرد الشعري بالمعنى الحقيقي ، و ليس القصة المنظومة او المطعمة بلغة شعرية ، بل في القصيدة السردية تجد نثرا و سردا ينبثق منه الشعر ، وهذا هو نظام التضاد . لا تجد قصة و لا حكاية رغم السرد ، انه السرد لا بقصد السرد ، وهذه الكتابة من اصعب انواع الكتابة و تحتاج الى تجربة و عمق حقيقيين . في سرديته الرائعة (عن الحرب احدثكم) (٦) التي يحقق فيها ميثاق الحلفي النموذج لقصيدة النثر من حيث سردية الشعر و عذوبته و وضوح الرسالة حيث يقول :

(في الحربِ لا تُفتِشَ عن نهاراتِ الحظِ ، يكفي إناء من البلاستيك لتشاركَ الفئرانَ العشاء. ولا أنْ تطفوَ على وجه النهرِ عاشقاً.لا تُفكِرَ مَنْ يَقلِبُ الطاولةَ آخرَ المساء . أنْ تَقبِضَ على متاريسِ الأرواحِ في موضعك. لا تحتاجُ إلاّ لجنونٍ يُدخلكَ موسوعةَ الهذيان .

عن الحربِ أُحدِثكم. تلكَ التي أكلتْ أثداءِ النساءِ.وحملَتْ صلبانِ اللعنِ الى مُتحفٍ عائمٍ على العويلِ .عن الزكامِ الذي اصابَ سواترِ الرئةِ وأنتَ تكتبُ في الظلام وصاياك على عِلبِ التبغِ الفارغة وتحلمُ في الظلام وتموتُ في الظلام.)

لا نحتاج الى كلام لبيان السردية الواضحة في النص ، كما اننا لا نحتاج الى كلام لبيان الشعرية الواضحة فيه ، هنا في هذا النص يحقق ميثاق الحلفي السردية التعبيرية ، السردية لا بقصد الحكاية و القص ، بل بقصد الرمز و الايحاء و اثارة الاحساس و الشعور . انها حكاية

التفتيش عن الجواب و عن المصير ، انها الانكفاءة الكاملة و االلون الرمادي لهذه الحياة و العشاءات المرة ، انها خسارة الحلم فلا عشق و لا اكتراث بالنفس و لا بالمصير ، انها قصة الضياع و التيه و حياة الجنون و الهذيان .

- النثروشعرية

قصيدة النثر السردية الافقية هي الحالة النموذجية لتحقق التكامل بين الشعر و النثر ، ففيها تجد الشعر الكامل في النثر الكامل وهذا هو نظام التضاد هنا . حيث من قلب النثر ينبثق الشعر. يقول الشاعر في قصيدة (رسالةٌ،عُثِرَ عليها)(٧) :

(تعالَ معي لأُريكَ ذلكَ الفلاحُ المتسخُ وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجرٍ.أُريكَ نُباحَ البواخرِ وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ يهزها الطبلُ وتترسبُ ايامها في وديانِ الفوضى. كيفَ يحفرُ القهرُ باسنانه دكات الموتى. وينامُ أطفالي وهم يحلمونَ بك. تعالَ معي نقرأ قاعَ الفنجانِ لنطالعَ حظّنا معاً.علّنا نلمحُ شجراً او نورساً يحملُ حقائبنا. لنجربَ طعمَ الحلوى دونَ أنْ يُطاردنا الذُّباب. تعالَ نُجاري حفاري القبور أيُّنا الاسرعُ في تلقّفِ الجماجمِ.هل جربتَ أنْ تُحاصرَ الاطلاقة اوردة البوابات وأنتَ محاصرٌ تنزع خيوطَ الأوتارِ عن لحنٍ شريدٍ.أنْ لا ترى مَنْ لا يُبصِق في طعامكَ وتُرشي العصافيرَ بالكثير من الزقزقة. وأنْ لا يتورع الحُلُم من دخوله أقبية الرأسِ بالرماد. تعال أُريكَ كيفَ أصبح النهرُ كسولاً عن معانقتي.. وأنتَ... تسبحُ في قبركَ دونَ أنتماء)

في هذه القصيدة المتكونة من تسعة اسطر ، نجد البناء الجملي المتوصل ، فالنص كله يتكون من اربع وحدات نصية ، كل منها يتكون من ثلاث جمل متصل ، وهذا طغيان واضح للنثرية ، كما ان التراكيب درامية حكائية سردية بعيدة عن التصوير و الغنائية جدا ، وهذا ظاهر

، الا انه وسط هذا الجو النثري ينبثق الشعر ، و تتحقق الشعرية الفذة و تنبثق الصورة الشعرية بابهى صورها (ذلكَ الفلاحُ المتسخُ وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجر) (نْباحَ البواخرِ وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ) (علّنا نلمحُ شجراً او نورساً يحملُ حقائبنا) . كما ان الشاعر استخدم التموج اللغوي لينتقل بين الرمزية و التوصيلية مما اعطى نصه عذوبة كما سنبين في الفصل التالي .

- الرمزية العذبة

البوح الاقصى و التوصيل الجلي من خلال الرمزية العالية اعطى للرمزية عذوية في القصيدة السردية و عذوبة الرمز هي من نظام التضاد وهو انجاز لا ينكر لكتابة قصيدة النثر السردية الافقية . تميز السردية الافقية بالرمزية العذبة ، رمزية قريبة ، رمزية تتوهج وسط جو من التوصيلية في تموج لغوي و كلامي عذب فبعد توصيلية (تعالَ معي لأُريكَ ذلكَ الفلاحُ المتسخُ) تأتي رمزية (وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجرٍ.) ثم رمزية عالية جدا (أُريكَ نْباحَ البواخرِ) وهذه تبلغ المجانية و التجريد ثم رمزية قريبة (وكيفَ تُزمجرُ الريحُ) مثل راقصة على السريرِ) ثم منطقية واقعية (يهزها الطبلُ وتترسبُ ايامها في وديانِ الفوضى) .

- الايحائية

من خلال النثرية التي يراد بها الشعر و من خلال السرد الذي لا يراد به القص فان الموجهات الدلالية التي تدخل عمدا على المركبات اللغوية لا تقدم فائدة تشخيصية افهامية و انما تقدم

دلالة ايحائية شعرية ، و هذه القيدية اللاتداولية الايحائية هي من نظام التضاد و من الشعرية الواضحة في النثر الايحائي . نجد هذه الموجهات الايحائية كثيرة في شعر ميثاق الحلفي منها مثلا قصيدة (سونار)

(هَلْ جرَّبتَ الرقصَ مثلي بلا ساقينِ) فان قصيد (بلا ساقين) نقلت النص من خانة القص و الافهام الى خانة الايحاء و الشعرية و هكذا في قيد المقبرة في عبارة (وأعَرتَ حذاءَكَ لحارسِ المقبرة،) و ايضا الايحائية ظاهرة في قيد (العجين) في عبارة (وأنْ يَئِنَ في كوخكِ العجينُ) و في عبارة (وتبكي بحرارةٍ إذا ما غَرَّدَ على شُرفتِكَ عصفور) هذه الموجهات الدلالية من الاساليب الشعرية المهمة التي بامكانها نقل العبارة من جهة تجنيسية الى اخرى و من مستوى دلالي الى اخر ، و من الواضح ان تلك القيود و الموجات لم تكن لبيان و توضيح و تفصيل و انما لتحقيق الايحائية و الرمزية .

- التأثيرية الشعورية

الارتكاز في توصيل الرسالة على الثقل الشعوري و الاحساسي للكلمات و الجمل هو من نتاج التجربة الشعرية ، و تحقيق ذلك بتراكيب نثرية يدل على سعة و عمق تلك التجربة و في القصيدة السردية الافقية يتحقق كل ذلك .

في المقطوعة السابقة من قصيدة (عن الحرب احدثكم) ، الشاعر يقول (عن الحرب احدثكم) لكنه في الحقيقة لم يرد ان يحكي لنا قصتها و لا حكايتها ، و انما اراد ان يحكي لنا نظاما متشابكا و متشكلا من الاحاسيس و المشاعر ، لقد نجح الشاعر في تعبئة كل عبارة من عباراته بطاقة تعبيرية شعورية و زخم

شعوري هائل ، حتى انك ما عدت تسمع الحكاية بقدر ما انك صرت ترى تلك الاحاسيس .

- التجريدية

الشعور العميق بالمعاني و الادراك بالبعد الجمالي لها و توجيهه الى القارئ و توصيل الرسالة عن طريقه هو من الاعمال الاستثنائية ، وهو من النهج التجريدي في اللغة غير المعتمد على معانيها و افكارها و انما على ثقلها الشعوري و بعدها الجمالي ، وهذا و ان لم يكن من الصفات الخاصة بالقصيدة السردية الا ان تحقيقه فيها يحتاج الى مهارة لا تخفى .

لقد اعتمد الشاعر على الزخم الشعوري و التناسب العاطفي في بعض العبارات بدل المنطقية ، حتى ان الرمزية فيها تبلغ التجريد منها مثلا ما في قصيدته ((رسالةٌ،عُثِرَ عليها)

فكما اشرنا ان الرمزية تبلغ المجانية المعنوية في عبارة (أُريكَ نْباحَ البواخرِ وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ) فن الشاعر اعتمد في رسالته هنا على البعد الشعوري و الثقل الاحساسي لتركيب (نباح البواخر) و هكذا يرتكز النص على البعد العاطفي و الشعوري في عبارة (هل جربتَ أنْ تُحاصرَ الاطلاقة اوردة البوابات وأنتَ محاصرٌ تنزع خيوطَ الأوتارِ عن لحنٍ شريدٍ.) فان الرمزية هنا مجانية كما هو ظاهر لكنها تحقق خطابيتها عن طريق البعد العاطفي . و هكذا في عبارة (أنْ لا ترى مَنْ لا يُبصِق في طعامكَ وتُرشي العصافيرَ بالكثير من الزقزقة.) ففي عبارة (تُرشي العصافيرَ بالكثير من الزقزقة) تحمل ثقلا شعوريا و زخما احساسيا يتناسب مع الخطاب و الجو العام للنص .

١- https://www.scribd.com/document/168694323/orientations-in-stylistics-doc

٢- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/09/06/مفهوم-النص-الأدبي-؛-كتابات-حميد-الساعد/

٣- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/p62629CWba?

٤- https://www.makalcloud.com/post/y5p3i01gc

٥- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/YEjFtOPyce?

٦- http://narrativepoetryblog.blogspot.com/search?q=ميثاق+الحلفي&max-results=20&by-date=true

٧- https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/ميثاق-الحلفي/

مفهوم التعبيرية في الكتابة

لا يمكن و بأيّ حال من الاحوال انكار التطور الهائل الذي حصل على النص الأدبي في المئة سنة الاخيرة ، و ما صاحبه من وعي مكتسب جديد حول اللغة و التعبير . كما ان تداخل الاجناس الادبية و الذي برز في الخمسين عام الاخيرة أدى الى توسعة في فهم التعبير و تعظيم غير مسبوق لطاقات اللغة و النص الادبي . و بالقدر الذي اكد عليه اللسانيون من التمييز بين اللغة و الكلام و منه النص ، فانّ التعبير الانساني عموما و الادبي خصوصا بواسطة الانظمة الهجينة في اللغة أدى الى تجلي ظاهرة في منتهى الابتكار و الابداع و هي تعدد مستويات التعبير . و لقد ساعدت الكتابة النثرية للشعر في قيادة دفت هذه الظاهرة و ترسيخها .

لقد ترسخ و لمآت السنين ان النص مكوّن و مركب من الكلمات و المعاني، لكن و بفعل الوعي العميق بالنص و ادبيته و تعبيريته ، حصل تطور في فهم النص ، و صار النص ليس مجرد نظام مكون من كلمات و صورة خارجية للغة ، بل تعداه ليكون له وجودات و مستويات مختلفة و ان كان النص اللغوي هو المرآة لتلك الوجودات و المستويات .

انّ الحرية الكبيرة التي وفرها الشعر السردي أدت الى ظهور اشكال تعبيرية مصاحبة للنص لا تتكون من وحدات لغوية ، و بعبارة اوضح اصبح لدينا انظمة تعبيرية محمولة في النص غير الانظمة اللغوية ، وهذا هو تعدد مستويات التعبير ، و كل من تلك الانظمة غير اللغوية التي تصاحب النص يمكن ان نسميه (نظام التعبير الموازي) . و بتعريف مادي موضوعي فان نظام التعبير الموازي هو ذلك التشكل الادراكي المكون من اية مكونة ادراكية غير اللغة و الذي يكون محمولا في النص اللغوي. فيكون لدينا تعبير لغوي و لدينا تعبير غير لغوي معه و ربما تتعدد انظمة التعبير غير اللغوية .

يمكن لنظام التعبير غير اللغوي المرافق للنص ان يتنوع بتنوع التجربة الانسانية و ما يوافق طاقات اللغة ، لكن من أهم تلك التشكلات التي رصدناها في الشعر السردي هي التشكلات الشعورية العاطفية (التعبيرية الشعورية التجريدية) و التشكلات الاسلوبية (التعبيرية الاسلوبية).و التشكلات القاموسية (التعبيرية القاموسية) و التشكلات الايحائية (التعبيرية الرمزية) و التشكلات الفكرية (التعبيرية الفكرية) .

ان المؤشر الواقعي والصادق على وجود نظام تعبيري غير لغوي مرافق و محمول في النص هو تحقق الاثارة و الاستفزاز بغير اللغة و الكلام ، فيجد القارئ ان هناك معطى غير اللغة و المعاني يستفزه و يثيره و يدهشه ، و وظيفة النقد هو تحليل و تفسير هذه الظاهرة المهمة جدا و التي ربما لم يشر اليها سابقا . و ستكون لنا وقفات مطولة مع تلك الانظمة التعبيرية الموازية الا انا سنشير هنا الى بعض ملامحها و نماذجها البينة .

(التعبيرية الشعورية)

في التعبيرية الشعورية تكون الرسالة مبرزة بمكونات عاطفية و شعورية اضافة الى الكلمات و المعاني ، بمعنى اخر ان النص او المؤلف يوصل رسالته من خلال مكونات شعورية و عاطفية اضافة الى المكونات اللغوية او من دون الاهتمام بالاخيرة كما في التجريد . و من النماذج الواضحة هو قصيدة (شتاء) للدكتور انور غني الموسوي حيث يتشكل نظام تعبيري اخر واضح متكون من وحدات عاطفية و شعورية غير النص اللغوي .

شتاء

أنور غني الموسوي

إنّه فضّي كحلمي ، هذا الشتاء الذي بدأتُ أشعر به بقوّة و كأنّه قصيدة هادئة. ربما لأنني غرقتُ أخيراً في نهر ناعم مصنوع من ألوان ساحرة . و ربما لأنني عثرتُ على حقل رطب في زوايا حلمه المسائي فتيان حفاة مصنوعون من النسيم ، يتقافزون فوق الحشائش كسناجب تتلفتُ بين الاغصان . ليتك رأيتَ الغروب في عيونهم الباسمة، كانت تنشد أغنية شفافة كتلميذة ذهب بها الصباح الى مدرستها القريبة. كنتُ حينها ورقة خضراء بلّلها المطر .

و هكذا نجد نظام تعبيري مواز بالتشكلات الشعورية في قصيدة الزهور البرية للشاعر عادل قاسم

الزهور البرية

عادل قاسم

حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ،وتنطلقُ بِرشاقةٍ ،ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ،يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيدِ، خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المُشرقةُ للشمسِ وهي تلملمُ برشاقةٍ ثوبها القرمزي الموشى بالبهجة ،وتستكينُ بِدعةٍ في اوكانَها الطيورُ المحلقةُ، بينما تنث عطرَها الزهورُ البريةُ في هذه المهادِ المُمتدة ،تحت زرقةِ النجومِ ووجهِ القمرِ الذي تفيضُ خدودهُ بالذهبِ في هذا الفضاء الفسيح.

و في الحقيقة التعبيرية التجريدية الشعورية هي من اهم تطورات الكتابة الادبية و من اكثرها نفوذا الى حقيقة الانجاز و الاضافة على مستوى الوعي بالغة و العي بالنص .

(التعبيرية الاسلوبية).

وهذا هو من أهم ابدعات الشعر السردي حيث توصل الرسالة من خلال اسلوب الكتابة من دون توظيفات بصرية و سمعية معهودة في الشعر .

١- السرد التعبيري (التعبيرية السردية)

حيث السرد لا بقصد السرد بل بقصد الايحاء و بقصد توصيل رسالة الى القارئ غير الحكاية كما في قصيدة (فَيْءٌ للآخرين) للشاعر فريد غانم حيث نجد الوصف و الحوار الذي ليس الغاية منه خيال الحكي و القصة بل التعبير و الايحاء و ايصال رسالة شعورية الى القارئ وهذا السردية التعبي مضاد للغنائية كما هو واضح فتتحقق الاثارة بذات الاسلوب و ليس بالمعاني و الافكار فحسب .

فَيْءٌ للآخرين

فريد غانم

في كلِّ مرّةٍ أعودُ إلى بيتي، أخلعُ الضّوءَ عنّي، فينزلقُ ظلّي ويدخلُ في خزانة الملابس. أعاتبُهُ. أقولُ أنت ناكرٌ للجميل، تُوزِّعُ الفَيْءَ على كلِّ شيءٍ ما عدايَ. لكنَّهُ، كعادتِه، يردُّ على الكلامِ بالصّمت، ولا يقولُ شيئًا. لا بدَّ أنّهُ أبكمُ.

حينَ أدخلُ في الزّحمةِ، وتنهالُ عليَّ أضواءُ المدينة، يتسلَّقُ ظلّي على المارّةِ فتحمرُّ وجنتايَ. ويدورُ حولي بلا لونٍ. أعاتبُه: لماذا تخلعُ عنكَ ألوانَ ملابسي وشكلَ دمي؟ فلا يقول شيئًا. لا شكَّ في أنّهُ لا يسمعُني وسطَ الضّجيج.

في منتصف الظّهيرة، يختبئُ تحتَ نعليَّ. أمشي فوقَه حتّى شاطئِ البحر. أخلعُ نعليَّ، فينقسمُ ظلّي إلى اثنَين: واحدٌ يلوذُ تحت قدميّ والثّاني تحتَ نعليّ. أُناديه بينَ هديرِ موجَتَيْن: أين اختفيت أيّها الجبانُ؟ لكن، كعادتِهِ، يبتلعُ الإهانةَ ويمتهنُ لُغةَ الأسماك. ذلك لأنَّ وجهَهُ بلا ماء.

أركضُ على الرّملِ، فيظلُّ قابعًا تحتي. أجاملُهُ. أسألُهُ بلطفٍ. أدغدغُهُ. لكنَّهُ لا يردُّ. فهو، لا ريبَ، مقطوعُ السّاقَين واللّسان.

في الصّباحاتِ الباكرة يمتدُّ على طولِ البحر المتوسّط، في ساعاتِ العصرِ يمتدُّ حتى جزرِ اليابان، وفي الأيام الغائمة ينغمسُ في الظلِّ الكبير. أؤنِّبُهُ لاجتيازِ الحدودِ بلا إذنٍ. أشتمُهُ. لكنّهُ لا يجيب، كأنَّهُ ناسكٌ صامتٌ.

هكذا هو ظلّي، يوزِّعُ فيْأَهُ على الآخرين مجّانًا، وينساني بلا قُبّعةٍ. هكذا هو، كلَّما اشتدَّ الظّلامُ، ينفصلُ عنّي ويركضُ وحيدًا، وحيدًا، باحثًا عن نُقطةِ ضَوْء.

٢- التعبيرية البوليفونية

في النص البلوليفوني متعدد الاصوات يوصل الشاعر رسالته و يثير المتلقي من خلال سرد متعدد الاصوات و الرؤى يكون فيه المؤلف صوتا واحدا من بين اصوات متصارعة داخل النص وهو مضاد للغنائية كما هو واضح فتتحقق الاثارة بذات الاسلوب و ليس بالمعاني و الافكار فحسب ،ولقد اشرنا الى هذا الاسلوب في مناسبات سابقة و نجده في قصيدة (الساعةُ تنامُ في جيبٍ هرمٍ) للشاعر كريم عبد الله

الساعةُ تنامُ في جيبٍ هرمٍ

كريم عبد الله

عادَ أكثر نضارةً وجهيَ بعدَ أنْ كانَ متجعداً , الساعة في الجيبِ رقّاصها يسمعُ دقاتَ القلبِ المرتبك , الأصابع تتفقّدها كلّما يزدادُ الأشتياق , الأحلامُ تأتي تتظاهرُ تطفىءُ خيبةَ القصائد تحنو عليها أبجدياتِ اللغة , توهّجها يمنحُ سنين القحطِ بعضَ الدهشةِ تُبحرُ في سنواتٍ لا تعرفُ طريقَ النهر , مروجها الخضراءَ ليتها ترمّمُ ضحكةً خلفَ ابوابِ ثرائها الفاحشَ , وغيماتها الرماديّةِ وحدها تتكاثفُ على التلولِ المطلّةِ تسمعُ همهمة الياسمين : يا للشيب كيفَ ينطفىءُ والتصاوير(الشمسيّةِ) تتزاحمُ تلوّنُ عتمةَ دفاترِ الطفولةِ ... ؟ !

تتساقطُ الثمار في مواسمِ القطفِ , قطارات المنافي تدهس المزيدَ مِنَ أسرارها , وذاكَ القنديلُ حزينٌ في المحطةِ جرسٌ يسرقُ زيتهُ , أينَ تختبىءُ والسواترُ تبعثرها الحروب تستطلعُ صحوةَ هذا السأم .... ؟ !

مقصلةٌ تشحذُ تويجاتِ الأزهار , يندلعُ الحرمان يعطرُ مساحاتي الشاسعةِ وهي تنأى تركضُ خلفَ حدائقها , فـ يعودُ الصبح ضريراً يعلّقَ ظلمتهُ على الأبواب ويسحبُ الغياب ذكرياتها مِنْ رزنامةٍ لا تعرفُ التواريخ .... !

(التعبيرية القاموسبة)

في التعبيرية القاموسية تصل الرسالة الشعورية و الاثارة الى القارئ من خلال قاموس مفردات النص وهذا قد اشرنا اليه في مناسبات شابقة و نجده في قصيدة (غراب في مقبرة) للشاعرة سما سامي بغدادي ، فانا نجد ان المزاج و الجو العام للنص قد صيغ بلون مفرداته كما هو ظاهر .

غراب في مقبرة

سما سامي بغدادي

سنوات كرفة جناح يمامة أعتادت الرحيل ,شموسٌ مرّت مثلومةالزوايا تشكو قحطها , ونعيق رياح يتطوى في خواءمرّ , أي شيء يتذكرالغراب الساكن فوق جدار مقبرة؟الموتى بلاذاكرة قرب جذور العمق المهيب , ملح الارض قطع أوصافهم ,يد لها لون تفاحة على وشك السقوط ,وصوت لاصدى له,

أسماء تنتظرالرحيل نحو شراع ونجمة,يشهدون الظل الاخر وراء الريح كصدفة مغَلّقة في غمار بحر يتقاذفهم الموج في تيه الابديه , توارت أنفاسهم اللهاثه وإنزاحت عنهم غمامة البحث عن وجه مفقود ومرآة مكسوة,غاب لهاثهم للأمجاد ، لا يسألون غراباً على غصن يابس، ماذا يتذكر.يظل ساكناً فوق الساعات كروح تمثال بلا عيون ,سواده الكالح يشكو غياب الافق الابيض , حشد ينامى يتجمع في ذاك الطائر, تجاعيد مهترئه , وأحضان مبتورة ,وضحكات مكتومةأمال

مأسورة، ومحطات صامتة في سبات الظل الساكن , جراحات اللامرئيين تتوارى في داخله , معلقة تتنظر الرجوع الثاني, أحلام مهزومه , وأماني تنتحب ,أشلاء الطفوله المذبوحه, ونساء أودعت أقمارها أحضان الارض المتخمة بربيع العمر, أشكال غريبة غارقة في التربة، لا تجرؤ على لمس قطرة ماء ,الوادي إسوّد من شراب الدماء العفراء ,ودهاليز الموت الجامحة لاتبالي حين يتوارى السكون وسط الاحزان فلانفرق بينهما , اللهب الأسود الساكن خلف السماءالرمادية ينتحب مع نعيق الغراب, بين الجرح والجرح رمح أسود ، الذاكرة سكنت رياحاً تذروها ترباناً تعبٌ بالحياة المبتوره ,صارع بين الظلال لحياة راقدة في سبات, يتسمّر الغراب فوق جدارمتهالك بالانين , بعينين باهتتين,وهو يشهد الشمس تحمل مجاميع الكويكبات نحو الافق الحاني ,وراح يعد ذاكرة الأجفان المطبقة, كشفق يبزغ فيخفي دمدمة النحيب المتواصل في سديم الفضاء .

(التعبيرية الرمزية)

في الرمزية التعبيرية تتحقق الاثارة من خلال التهيحج و الاستفزاز الرمزي وهذا معروف و كثير في قصيدة الحداثة و نجده في قصيدة وجه المدينة للشاعراسماعيل عزيز فانا نجد الرمزية العالية التي تصنع عالما موازيا يثير و يستفز القارئ و ينقله الى مجال في الوعي مركب غير الخطابية اللغوية .

وجه المدينة

اسماعيل عزيز

كم مساء مضى؟ هل تحصون معي ؟ منذ أن غابت الشمس يوماً لتتركني غسقاً عالقاً في بقايا شجر!

في يديّ خرائط الصحراء .وفي قلبي نجم بعيد..وهل تسمعون هذا الخواء الذي ينهش الروح.وهذا المزيج الغريب من الوهم والوهم؟ .آهٍ وألف ..نسيت ..رأسي هنا. لكنّ سريري هناك.فأنا ..أنا الطين الذي أنقاد مراراً ويبقى , للزرقة البشرية . قادتني خطى الطريق لأبجدية مائعة...أنني أسقط الآن مُستسلماً على أعتاب كتاب..

قال لي قائلٌ في الكتاب : لا تعطي وجهك للشمس ..وعانق يمين القمر ..

—ربما قمراً قلقاً ، حينها ينتابني اللحن صوب السفر..فتورق بي رغبة للرحيل..

—أحمل معك حجر الذكريات ..أو أدخل نافذة من حلم . لا يبدأ الحُلمُ الأزرق ولا ينتهي !

أنني أرى الآن مُدناً من دخان تحت رأسي ونهراً تأرجح بين بقايا شجر

—أوقد على الطين نار الحجر ولا تخلط بين الحبيبة والبرتقال والزورق الورقي ..

أيها الرجل السائر بين الدخان وبين الضباب ..أيّها العالق بين الرمال وبين خطى الموج

أن المدينة يابسة لا تعد.

(التعبيرية الفلسفية)

حيث ان الاثارة و الاستفزاز الذي يحصل لدى القارئ لا يقتصر على المعاني و الافكار بل ينتقل الى مستوى اخر هو الشخصية و رؤيتها

تجاه العالم و يكون هناك تحد و ردة فعل تجاه ما مطروح من فلسفة و فكر في النص وهذه هي التعبيرية الفكرية التي تتميز بها كاتبات صدام غازي الذي يعبئ نصه دوما باطروحات فكرية و فلسفية كما في قصيدة الرقص .

الرقص

صدام غازي

الرقص بالنقر على الأسفلت ، رقصة من لا يكترث . الرقصة من طائر الفلامنكو , سرقته بوهيمية. ورقصة الدبكة يختص بها البردي . أستمع للكِ الى النهاية , فلا تقصي حنجرتي من المنتصف . الأعمى لن تشي به ألسنة البكم . الفكرة أستنتاج , وغيمة ماطرة . التلميح لبلابة في طور النمو . العزف على الناي ,بحاجة الى حبال صوتية جديدة . ثقافة الأكتراث , وسلال المهملات المملوءة . الأختبار بالقرعة , كرالي الصحراء على الأقدام . الهطول نحو حافة ما بحاجة الى كفيكِ السماوية . اللعنة ليست بحاجة الى تميمة مدفونة . نهاية الحافة ، هنالك تسمع صوت جوقة زغاريد الوداع . بعد الهطول ، منتصف البداية , تشعر بالزغب الساقط من أجنحة ملاك . كل شيء رائع الى حد الآن.

مفهوم قصيدة النثر، كتابات صدام غازي نموذجا

يقول بودلير (من منا في لحظته الطموحة لا يحلم بمعجزة الشعر النثري ، من دون وزن و لا قافية ، سلسل بشكل كاف و صارم بشكل كاف لأن يعبر عن غنائية النفس ، و عن تموج الروح ، و عن وخز الوعي) (١) . و تقول باربرا هننغ (Babara Hening) (ان قصيدة النثر هي جنس أدبي متاخم -- حيث تكون الطبيعة شعرية لكنه يطرح بشكل افكار و كلام عادي جدا) (٢) . و تقول دانييل متشل (قصيدة النثر تكتب بالجمل انها تظهر ككتلة واحدة من دون تشطير)(٣) . و تقول مليسا دونوفان (Melissa Donovan) (النثر ما يكتب باللغة العادية بالجمل و الفقرات ، و الشعر بطبيعته يعتمد على الخصائص الجمالية للغة ، و قصيدة النثر هي شعر يكتب بالجمل و الفقرات من دون نظم او تشطير . لكنه يحتفظ بخصائص شعرية اخرى كالتقنيات الشعرية و الصور و التكثيف) (٤) .و يقول زيمرمان (Zimmrman)(في قصيدة النثر تكون الكتابة متواصلة من دوت تشطير) (٥)و في التعريف المعتمد في الويكبيديا (ان قصيدة النثر شعر يكتب بصيغة النثر بدل النظم لكنه يحافظ على الخصائص الشعرية من التصوير العالي و ترادف و التأثير العاطفي .) (٦)

ان قصيدة النثر فتحت افاقا جديدة للكتابة الادبية غير مسبوقة و لذلك قد احاطها الشك يقول جالرز سيميك (Charles Simic)وهو من رواد قصيدة النثر الامريكية (قصيدة النثر لها مميز غير عادي بانها ينظر اليها بعين الشك و الريب ليس فقط من قبل الكارهين التقليديين للشعر بل من قبل الشعراء انفسهم) (٧) . و تقول نيكول ماركوتك (Nicole Markotic) في مقالها المهم (قصيدة النثر و السرد الجديد) (قصيدة النثر هي ستراتيجية شعرية مغروسة في بنية سردية انها دعوة للمساواة ، حيث النحو النثري و التشظي الشعري ، قصيدة النثر تتحدى التشطير و ترفض الاكتفاء بالصورة المعهودة للشعر او للنثر - الى ان تقول - واهم ما يشدني الى هذا الشكل هو الجملة ؛ ما الذي يجعل الجملة سطرا شعريا بدلا ان تكون جزء من مقالة او قصة) .(٨)

مع كل هذا الفهم الواقعي لقصيدة النثر ظهر اتجاه نقدي معاصر، و صار محورا للنظرية النقدية المعاصرة على يد الرائد فيه البروفسور بيتر هون (Peter Huhn) الذي نظر و طبق اليات التحليل السردي في الشعر، و ناقش ان التحليل السردي و علم السرديات يتميز بالشمولية بحيث يمكن من خلاله تناول جميع اشكال الأدب بما فيها الشعر الغنائي ، و كتابه (التحليل السردي في الشعر الغنائي) الصادر عام ٢٠٠٥ كان فتحا كبيرا في هذا الاتجاه (٩) ، و صارت الان مدرسة كبيرة تعمل على تتبع التقنيات السردية في الشعر الغنائية و متخصصة في هذا الشأن ، معتمدة على منهج (السرديات العابرة للاجناس)(transgeneric narratlology) . (١٠) و اهم تلك التقنيات السردية التي برهنوا على وجودها في الشعر الغنائي هي التتابع و التوالي (sequentialty) و التوسّط والابراز (mediation) و التواصل و الافصاح (articulation) (١١) .

من هنا تظهر ملامح قد ترسخت عبر تأريخ طويل لقصيدة النثر ، استطاع من خلالها ان يخرج الباحثون و الدارسون بتحديدات عامة تجنيسية لهذا الشكل الادبي و اخرجت قصيدة النثر من اللاتجنيس الى التجنيس ولكن بوجودها الواسع الحرّ و الثرّ و المتميز . من تلك الملامح التي اشير اليها كما بينا الامور التالية :

١- ان قصيدة النثر تكتب بالجمل و الفقرات .
٢- انها سلسة .
٣- انها كتابة متواصلة من دون تشطير .
٤- انها تحافظ على الخصائص الشعرية من الزخم العاطفي و الصورة الشعرية.
٥- انها شعر يكتب ببنية سردية .

لو لاحظنا الملامح المتقدمة فانا سنجدها صفات النثر و الشعر ، فقصيدة النثر هي الوجود الخارجي الذي يجمع الشعر و النثر اي هي حالة التوافق بين الشعر و النثر . سنحاول هنا تتبع تلك الملامح في كتابات الشاعر العراقي صدام غازي . الذي هو احد كتاب قصيدة النثر السردية الفقية ، بكتابتها بالجمل و الفقرات و بسلاسة و من دون تشطير او تشظي ، بسرد تعبيري رمزي ايحائي محافظ على التكثيف و الصورة الشعرية و الانزياح ، و بهذه المواصفات التي سنبحثها تطبيقيا و تفصيليا كانت كتابات صدام غازي نموذجا لقصيدة النثر حسب التعريفات السابقة .

١- النثرية (الكتابة بالجمل و الفقرات)

نثرية صدام غازي معلومة لكل متابع، و الجمل و الفقرات حاضرة فيها دوما، فجميع نصوصه السردية نماذج لتلك النثرية. و كنموذج لدينا ثلاثة نصوص تتميز بالعذوبة و النثرية الواضحة (صفصافة) و (قطار) و (الزمن الصفر).

(صفصافة)

صدام غازي

ليس هذا هو الشارع . تهت في العنوان بحثا عن الصفصافة . عشتار أصبحت نبية ، لكنها نسيت أن تمسح بصماتها عن جدران معبد ننماخ . تذكر ، بفعل الأمر أن الصفصاف لن يتسعه الأسفلت ، فإن رأيت صفصافة تمشي على الأسفلت ، فأنها من البلاستيك المدور . لن تعرف الفرق من لون الأسفلت ، ولا من لون الماء ، ولن يستحضر الجنّ كي يخبرك ما نوع هذه الصفصافة . الرياح كالأنهار في تدفقها . تهرب دوما من حرارة الصيف لتختبئ بين الصفصاف. لن تعرف الفرق ، الأ أن يخبرك البئر. هذا أن لم تنس فعل الأمر .

(القطار)

صدام غازي

بمساحة آجرتين ، لا يمكن لمقصّ الحلاق أن يقصّ لك فرحة بحجم ماموث يبحث عن أنيابه العاجية ليحارب مخالب القطّ . خلف الكواليس بالجنب من محرك الخيوط بآجرتين ونصف ، تسمع زغاريد القطار. يشتري الراكب رئة من البائع المتجول. رئة لأستعمال واحد . هذا ما كتب عليها ، واشترى مظلة من أجل المطر الحامضي الذي يسكبه

القطار. غم أن الثلج لم ينزل . أبتاع جزرة لأنف الأمنيات ، كسكارة جدي قبل أن يخترع الفلتر. رمى بآخر أمنياته على آجرة متغير لونها وسط رصيف المحطة ، علما أن جدي لم يعرف أنه رمى بصمته الوراثية حين لصق السكارة .

(الزمن صفر)

صدام غازي

عند أول الشفق ، حين جلست الشمس خلف تلك التلة تمشط شعرها ، لم نكن عندها وليدي الصدفة , لكنا ألتقينا في الزمن صفر . ليس كل شيء واضح المعالم , ولا كل الافق معتم كأعمى يلبس نظارة سوداء . لم نلتق على ذلك القمر النحاسي كما قلنا , ولم ننكث بوعدنا حين رحلنا حاملين صرة خيبة الأمل , مع القليل من قوت ذكرياتنا . ففي الزمن صفر تتغير الاحداث , فزمن القصيدة تخط على صفحة الريح . زمن عناق الارواح للأرواح في زمن هجر أهل التناسخ أرواحهم . زمن خيانتي مع قصيدة تحمل ملامحك . زمن التمني بليلة أغفاءة من أجل عين الحلم .

الزمن الصفري فيه المدى يده تسكن الصدى . التوقيت بعدد ذرات الرمل . الشمس تجلس خلف تلك التلة . السكون يركب ظهر الخفافيش ويقتل الحركة . في الزمن الصفر لا تعدّي الايام . هكذا ولدنا لا نعد ولا نحصي , في بداية أول الغسق عند بداية التوقيت صفر .

و لا نحتاج الى كلام لبيان البناء الجملي و الفقراتي لتلك النصوص ، فانها تتحدث عن نفسها .

٢- السلاسة

تتميز كتابات صدام غازي بالسلاسة ، البعيد عن التعقيد النحوي ، و هذا من خصائص قصيدة النثر التي تلزم بمنطقية اللغة و نحوية الجملة ، و يمكن للمتابع لكتابات الشاعر ان يدرك هذه السلاسة و التداولية و التعاونية التي تتميز بها . و واضحة السلاسة في النصوص الثلاثة السابقة (صفصافة) و (القطار) و (الزمن الصفر)

٣- البناء المتواصل (عدم التشطير)

النثرية في كتابات صدام غازي السردية الافقية تحقق تكاملها ، بجمل و فقرات و سلاسة و بناء جملي متواصل ، من دون سكتات و لا فراغات و لا تشطير و لا توظيفات بصرية . و كتابة صدام غازي عبارة عن مقطوعة نثرية و في الغالب كتلة واحد ، و كتابة الكتلة الواحدة (one block) احدى غايات قصيدة النثر الكبرى . بالبناء الجملي المتواصل بجمل تامة و واضحة تتجلى احدى اهم خصائص النثر و تكالمه عند صدام غازي ، فمثلا في قصيدة (القطار) المتقدمة يقول الشاعر :

(١- بمساحة آجرتين ، لا يمكن لمقصّ الحلاق أن يقصّ لك فرحة بحجم ماموث يبحث عن أنيابه العاجية ليحارب مخالب القطّ . ٢- خلف الكواليس بالجنب من محرك الخيوط بآجرتين ونصف ، تسمع زغاريد القطار.٣- يشتري الراكب رئة من البائع المتجول. رئة لأستعمال واحد .)

لدينا هنا ثلاث جمل ببناء متواصل و بمنطقية نحوية تامة من دون اية توظيفات بصرية . كل جملة تتجاوز السطر وهذا من صفات التكامل النثري كما هو معلوم .

٤- الصورة الشعرية الزخم العاطفي

هنا تكمن مقدرة كاتب قصيدة النثر و هنا تبرز امكانياته الشعرية ، و تصور ان قصيدة النثر فن سهل تصور ساذج لا يمت الى الواقع بصلة ، و كلما كانت القصيدة اكثر نثرية كان تحقيق الشعرية فيها اكثر صعوبة . و مع هذا التجلي القوي للنثر في كتابات صدام غازي ، يكون خلق الشعر من ذلك الوسط النثري كاشف عن مقدرة لدى الشاعر . في النصوص الثلاثة ليس فقط تحقق لصور شعرية ذات زخم شعوري عال هنا و هناك ، بل متواليات من الصور الشعرية ، و عمق فكري و رؤيوية جلية ، و شعرية عميق تنبثق من اعماق النفس ، و الهم الشعري و طلب الخلاص واضح ، فليست النصوص مجرد تراكيب انزياحية و رمزيات متجاورة بل هناك تجل واضح لقضية الشعر و رسالة الشعر و العوامل الجمالية العميقة و الالتقاطات الشعرية و المعادلات التعبيرية الفذة .

ففي (صفصافة) نجد متواليات في الصور الشعرية و الصيغ التعبيرية المعبأة بالطاقات الشعورية و الزخم الاحساسي (١- ليس هذا هو الشارع . تهت في العنوان بحثا عن الصفصافة . ٢- عشتار أصبحت نبية ، لكنها نسيت أن تمسح بصماتها عن جدران معبد ننماخ . ٣- تذكر ، بفعل الأمر أن الصفصاف لن يتسعه الأسفلت ،٤- فإن رأيت صفصافة تمشي على الأسفلت ، فأنها من البلاستيك المدور .٥- لن تعرف الفرق من لون الأسفلت ، ولا من لون الماء ، ٦- ولن يستحضر الجنّ كي يخبرك ما نوع هذه الصفصافة . ٧- الرياح كالأنهار في تدفقها ، تهرب دوما من حرارة الصيف لتختبئ بين الصفصاف .٨- لن تعرف الفرق ، الأ أن يخبرك البئر. هذا أن لم تنس فعل الأمر .)

لدينا هنا ثمان جمل نثرية حقق الشاعر فيها ثمان صور شعرية ، من دون ان يحتاج الى نفَس تمهيدي او تهيئة للصورة التالية ، و جاءت الصور في انسيابية كبيرة و تلاحم .

و هكذا نجد الصور الشعرية و التعبيرية و الزخم الشعوري حاضرا في النصين الاخرين ، و الامر هو كذلك في باقي نصوص صدام غازي السردية الافقية .

٥- البنية السردية

انّ السردية في قصيدة النثر ليست شرطا فحسب بل هي اداة لاجل اعطاء الحرية للشاعر ، و من خلال السرد التعبيري يتمكن الشاعر من التنقل بحرية غير معهودة في جميع جوانب اللغة الجمالية و التوصيلية ، و يستطيع من خلال السرد الشعري ان يستنطق اللغة و ان يستخرج عمقها الشعري و المعاني الجمالية العميقة و ان يطرحها للقارئ بصورة هادئة و عذبة من دون ارباك او تشظي او تعال .

انّ السردية في الشعر لا تكون بقصد الحكاية و القص و لذلك لا تجد تطورا حدثيا قصصيا في قصيدة النثر بخلاف القصة كما انك لا تجد حبكة و قضية قصصية و انما ما تجده تقنيات سردية لاجل نقل الاحساس الى القارئ و طرح المعنى الجمالي و الفكرة الشعرية بتلك الصيغة لاجل تحقيق التكامل النثروشعري . فالسردية في قصيدة النثر وسيلة لتحقيق التكامل بين الشعر و النثر . و لقد رأيتَ بوضوح كيف ان قصيدة (صفصافة) السردية قد تضمنت ثمان جمل اشتملت على ثمان صور شعرية . و هكذا نجد السردية و التوافق النثروشعري حاضرا في قصيدة القطار بتناسب ملحوظ بين الوحدات النثرية و الوحدات الشعرية ، و ايضا الامر كذلك في قصيدة (الزمن الصفر) التي يتجلى فيها السرد الى ابعد حد ، حيث يقول الشاعر فيها :

(عند أول الشفق ، حين جلست الشمس خلف تلك التلة تمشط شعرها ، لم نكن عندها وليدي الصدفة , لكنا ألتقينا في الزمن صفر . ليس كل شيء واضح المعالم , ولا كل الافق معتم كأعمى يلبس نظارة سوداء

. لم نلتق على ذلك القمر النحاسي كما قلنا , ولم ننكث بوعدنا حين رحلنا حاملين صرة خيبة الأمل , مع القليل من قوت ذكرياتنا . ففي الزمن صفر تتغير الاحداث , فزمن القصيدة تخط على صفحة الريح . زمن عناق الارواح للأرواح في زمن هجر أهل التناسخ أرواحهم . زمن خيانتي مع قصيدة تحمل ملامحك . زمن التمني بليلة أغفاءة من أجل عين الحلم . الزمن الصفري فيه المدى يده تسكن الصدى . التوقيت بعدد ذرات الرمل . الشمس تجلس خلف تلك التلة . السكون يركب ظهر الخفافيش ويقتل الحركة . في الزمن الصفر لا تعدّي الايام . هكذا ولدنا لا نعد ولا نحصي , في بداية أول الغسق عند بداية التوقيت صفر .)

ان السردية طاغية الا انه في الوقت ذاته لاتجد حكاية و لا حبكة و انما افكار عميق موحية و مرمزة و ترمي الى ابعاد عميق في النفس ، و التطور النصي مبني على تطور تتابعي للمكونات الشعرية المجازية و الرمزية و الايحائية .

(1) https://web.njit.edu/~ronkowit/poetsonline/archive/arch_proe.htm

(2) http://writers.com/classes/poetic-prose-the-prose-poem

(3) http://diymfa.com/writing/poets-revolt-brief-guide-prose-poem

(4) https://www.writingforward.com/poetry-writing/what-is-prose-poetry

(5) http://www.baymoon.com/~ariadne/form/prosePoem.htm

(6) https://en.wikipedia.org/wiki/Prose_poetry

(٧) http://diymfa.com/writing/poets-revolt-brief-guide-prose-poem

(٨) https://www.sfsu.edu/~newlit/narrativity/issue_one/markotic.html

(9) https://books.google.iq/books?id=gLh0yqVbO18C&pg=PA1&lpg=PA1&dq=narrative+analysis++lyric+poetry&source=bl&ots=V4_TbWlKrO&sig=8Mxz6qYSUM37svin0_xQ-W-NMhg&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=narrative%20analysis%20%20lyric%20poetry&f=false

(10) http://www.zef.uni-wuppertal.de/fileadmin/zef/Download_Dateien/FLYER_postclassical_narratology.pdf
http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_3977.pdf

(11) https://books.google.iq/books?id=gLh0yqVbO18C&pg=PA1&lpg=PA1&dq=narrative+analysis++lyric+poetry&source=bl&ots=V4

_TbWlKrO&sig=8Mxz6qYSUM37svin0_xQ-W-NMhg&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=narrative%20analysis%20%20lyric%20poetry&f=false

مفهوم العامل الجمالي؛ كتابات ندى الأحمد

لقد مكّنت القصيدة المعاصرة الشاعرة من التقاط الصورة الشعرية العميقة بحريّة كاملة ، و ساعدته أيضا في تعظيم طاقات اللغة ، و هذا أمر واضح للعيان و لا يصحّ انكاره . و من بين تلك الأساليب هي السردية التعبيرية ، حيث السرد ليس لأجل الحكاية و القصّ بل لأجل الرمز و الاحياء ، و هنا ينبثق الشعر من وسط النثر فتتحقّق قصيدة النثر بأبها صورها ، و هنا يتجلّى بوح الشاعر الفريد ، فتتحقّق التعبيرية العميقة .

انّ من أبهى و أرفع صور الشعر النثري هو الشعر السردي حيث السرد التعبيري الذي تتسلسل فيه الصور و الافكار كماء نهر عذب هادئ و حيث تتجلى اعماق الروح كأضواء تتكسر فوق سطح ذلك الماء . و من المظاهر الاسلوبية للسرد التعبيري هو تجليات العوامل الجمالية ، التي يبحر الشاعر عميقا في تحصيلها و التقاطها ثم يقدمها في صورة معادل تعبيري نصّي . أي أنّ العامل الجمالي هو ذلك الكيان الجمالي العميق المتشكلّ في الروح و الذي يصل الى المتلقي عبر النصّ . فليس الشعر كلاما جميلا فقط ، بل هو كلام جميل يحمل معانٍ جميل ، و لا نقصد بالمعاني الجميلة هنا معاني الكلمات بل نقصد بها تلك الكيانات العميقة الماوراء- نصّية و التي التقطها الشاعر من اعماق التجربة الانسانية . بهذا الفهم يكون الشاعر بحّار يبحر نحو الجزر البعيدة ليرى العجائب و من هناك يغوص نحو الاعماق ليأتينا بأجمل النفائس الانسانية .

ندى الأحمد شاعرة تتميّز بالقدرة العالية على التقاط الصور العميق و التعرّف على العوامل الجمالية و المؤثرة ، و تجيد الابحار في التجربة الانسانية و الغوص في أعماق الروح . وهنا سنتعرّف على مظاهر و أساليب تعبيرية استطاعت الشاعرة ندى الأحمد بتجربتها الشعرية من التقاطها فتتجلى فوق جناحها العوامل الجمالية العميقة بصورة فكر مجردة تهزّ النفس و تحرّك المشاعر بوجود مغاير للصورة الشعرية اللفظية و مختلفة عنها و ان كانت محمولة فيها .

في قصيدة (يسألونك عن الروح) تحضر الموجّهات الدلالية كقيم تعبيرية و كثقل جمالي يعظّم من طاقات اللغة و يكشف عن شعور عميق باللغة ،حيث تقول الشاعرة:

(حين تمّ السؤال عند قارعةِ الكلام، أجبتُ بأنّ الغيابَ لم يعد غيابًا، هو كذلك مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل! وبَدَت تقاسيمُ الحياةِ المنصرمة تسجّل أقوى حضورٍ لها، ذلكَ التابوت الذي حاولَ مرارًا أن يزفّ موتاه لم يفلح أبدا في أن يواري البسمة الموعودة، أو أن يحدّ الصورة بإطار الموت!)

نجد في هذا النصّ تجليا واضحا للثقل الجمالي للموجهات المعنوية من اشارات زمانية و مكانية تنقل التأثير الى مجال آخر اعمق و أقوى و هذا لا ينتج الا عن شعوري تعبيري قوي باللغة و هو من مظاهر اللغة التعبيرية و احد اشكال العوامل الجمالية في الكتابة . فنجد الثقل الشعوري لكلمة (حين) في (حين تمّ السؤال عند قارعةِ الكلام) اذ من الواضح الفرق الشعوري و التأثيري بين هذا التركيب و التركيب

الخالي من كلمة (حين) . و بصيغة أخرى من هذا الاسلوب وهو ما يمكن أن نسميه أسلوب (النقلة التأثيرية بالموجهات الدلالية) نجد لفظتي (هو كذلك) في عبارة (هو كذلك مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل) فانّ لهذه الاضافة اللفظية تأثيرا شعوريا يعظّم طاقات اللغة في ايصال الرسالة . و ايضا نجد (مذ ذلك الحين) في عبارة (مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل) فانها بغيابيتها تصنع حلما فكريا داخل ذلك العالم الغيابي ، انها ايغال في الغياب ، و هذا هو الشعور القوّيّ بالبعد التأثيري للكلمات ، بحيث تكون القيود و الموجهات ليس فقط لتكامل المعنى اللفظي و لا لاتمام الافادة المعنوية بل لاجل بعد تعبيري و جمالي . و ايضا نجد الايغال في الفكرة الحالمة المتباعدة التي تتموسق معها النفس و تتناغم في عالمها المشاعر كلمة (ذلك) في (ذلكَ التابوت الذي حاولَ مرارًا أن يزفّ موتاه) فان البعد التناغمي و الموسيقي العميق ، و الاغتراب و التباعد الاشاري كلها تخلق تحليقا فكريا منعشا و عذبا يهزّ النفس و يحرّ الشعور . و ايضا تحضر صيغة أخرى تتمثل بكلمة (أبداً) في عبارة (لم يفلح أبدا في أن يواري البسمة الموعودة) فانها بتشكلها التصويري البياني و اضافة الى نقلها القارئ الى عالم من الابدية و الجزم فانها تجلّ واضح و صريح لروح الشاعر و لفكره و لتصوره الخاص جدا في هذا الجزء من التعبير .

انّ هذا الادراك بالقدرة التأثيرية و الجمالية للقيود و الظروف و الموجهات الدلالية هو أحد اشكال العوامل الجمالية في الكتابة الادبية .

من الاشكال الشعرية التعبيرية المعروفة للعوامل الجمالية هي الالتقاطات العميقة و الشعوري القويّة بالعلاقات الخفية بين الاشياء و رؤية العالم كوحدة واحدة تتبادل الصفات و الهيئات ، وهذا اللون من

أهم المظاهر او الاشكال التعبيرية للعوامل الجمالية ، و بها يتميّز الشعر التعبيري عن غيره . في قصيدة (تأمّل) تقول الشاعرة :
(ما لهذا العقرب القافز من بؤرته يصارع نفسه، يدور حول أخيه الأكبر ويعيد النهاية للبداية، وما لهذا الصمت يتعفّر، وفي جبينِ الوقت يتعثّر، هل أدركَ مداه، وهل تنبّه لنمنمات الفجر الرفيعة المقبلة بعد لحظات، ربما سيدرك بعد قليل أن الضوء لم يعد كذلك، وأنهُ انسلاخٌ جزئي من العتمة، وسيوقن أن عليه انتظار وضح أكبر، ليثني عِطفه عن إدارة رحى الزمن مجددا.) . نجد هنا بعد عالم و منظومة العلاقات الادراكية و الحياتية بين عقارب الشاعة و ما صنعته الشاعرة لهما من علاقات ، فانا نجد عالما أكثر تعقيدا و عميقا و ايغالا في الخيالية يجمع مجموعة من الاشياء تتجاوز حالة العلاقة بينهم المجاز اللفظي و الانزياح اللغوي (فالصمت يتفعر ، و جبين الوقت يتعثر ، حيث ماده ، و حيث يتنبه لنمنمات الفجر ، الرفيعة ، انه صمت يدرك الفجر و الضوء ، و يعرف الحقائق ، و انه يعلم ما عليه ، انه يعيش تحت وطأة رحى الزمن) هذه التشيئية و العلاقاتية و التفاعلية كلها ادراكات شعرية عميقة و اسقاطات تعبيرية تجعل للعالم الخارجي صورة مغايرة ثائرة و طالبة للخلاص و التغيير ، و هي الرسالة الجوهرية لكل كتابة تعبيرية .

و أيضا نجد هذا الاسلوب في قصيدة (تهنئة) حيث تقول الشاعرة :

(صار هذا اليوم أحمرًا، وأنا أقيسُ الفرحةَ ببعض الأمتار المسيّجة لعلاقتنا، ظننتُها لا تُمطرُ الدمع، والظّن بعضهُ كاذب! ربّما تاهَ حرفي لوهلة، لكنني وجدته أخيرًا، فارهًا راقصًا.).

نجد في هذا العالم الملوّن و الزمكاني حيث تختلط الالوان بالمسافات و القياسات و بالاسيجة و بالمطر ، و بالظن ، و حيث الغياب الذي يتيه معه الحرف ، الذي يتجلى أخيرا في عالم من البهجة راقص . انّ الشاعرة في بوحها الصادق ، قدّ تجلت في عباراتها المتسارعة موجة

من الانفعالات التعبيرية عكست و بكل وضوح انفعالات شعورية ، و استطاعت الشاعرة ان تنقل المشاعر و الاحاسيس بدل المعاني . ان ما يراه المتلقي هنا ليس كلمات و الفاظ بل احاسيس و مشاعر و هذا ادراك للبعد التجريدي للغة و هو فنّ نادر و قويّ من الكتابة .

من الأشكال النصّية للعوامل الجمالية هو اللغة الفسيفسائية ، او لغة المرايا و التناص الداخلي ، حيث ان المؤلف يوغل في بيان فكرته و تجليها بتعابير مختلفة الصور الا انها تتجه نجو غاية واحدة صانعة لوحة فسيفسائية . في قصيدة (أماه، ماذا بعد!) تقول ندى الأحمد :

١- في ليلي المتكبّد من العناءات، المتعفّر بآلة السواد، المستنير بخرافة بلهاء، بعودة ميت!)
٢- (أفي النجم جرأة أن يبرق والضجيج يطحن في اشتياقاتي!)
٣- (أفي الحلم قدرة أن يهدّأ روعةً والتياعا! دعيني أستقبل في مرضك هذا كرامة نسيان، أو لعله عطاء وهّاج، دعيني ألقي بأسورة الشكوك وأذيب عصبيتي ولأول مرة في وادٍ غير ذي حق، دعني أدور حول نفسي علّني أجدها، وعندما أفشل أقتلها، ربما في محبرتي الحل وربما عند نهايتي يستوي مضجع مجاور!)
٤- نتسامرُ هناك، نتناجى في غربة أخرى، كما اغتربنا في دنيانا معا ذات يوم، كما حملتكِ على أكتاف الصبر. أتذكرين حينما نسيتِ اسمي؟ أتعلمين كم مرة احتضرَت نفسي في محضر مرضك!)

وهكذا النص يستمر في عباراته و صوره نحو غايات الغياب و الغربة و الاغتراب و الحزن و السؤال ، و مع انّ المقطع الثالث و الرابع في نفسه احتوى تناصا داخليا في عبارات

مترادفة الغايات فسيفسائية الا ان المقطع كله يتناغم و يتفاعل مع باقي المقاطع ، لاجل طاقة بوحية اكبر و خلق تناغم و موسيقى عميقة خفية بين المعاني ،و الفسيفسائية من أهم الاضافات التي حققتها السردية الشعرية لكتابها .

من المظاهر النصيّة للعوامل الجمالية هو البعد التعبير لقاموس المفردات في النصّ ، بحيث ان الرسالة و البوح يصل الى المتلقي اضافة الى معاني الجمل و افاداتها فانه يصل اليه عن طريق قاموس مفردات النص التي تخلق مزاجا شعوريا ،اذ ترجع في تناسقها الى مجال معنوي واحد . نجد هذا الثقل التعبيري لقاموس المفردات في قصيدة (حنين) حيث تقول الشاعرة :

(ولثمتُ أشواقي عند ليل حزين، تنفستُها بصمت، أناشيدُ العاشقين تعزف سيمفونية الوصال، هناك تحت دفءٍ عابرٍ وبين قيود الهوى سرَحت خيالات دفّاقة، وانهالت بين جنبات الاشتياق روعة أخاذة للقياك، لرضاك، للصدق المتربّع على جبين الزمن. وأنّات النياط تصدر أزيز اضطراب، دكّ أقفاص الحب فانهالت تباشير زرعٍ وطلعٍ توّاق لمقدمك، بدت الرجفة تنبؤ عن ميعاد مرتقب، عن قداسة عقد! ومن بين جنبات الجمال اكتوى محرابنا بتبتل ناشز!
بدت المواجهة صعبة للقدر، هذا الذي يحفر أخاديد سيرنا، يزرع السنابل تارة ويهيل الترب تارة أخرى! بقيت أنت هناك تغني على ليلاك، وبقيت أنا أعيشها؛ ليالي المحبين طوال.)

لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان النص مشحون و مملوء بالفاظ الحنين و الشوق و ان الشاعرة لا تترك مجالا للنفس و الفكر

الا و تتحفه بواحدة من تلك الالفاظ لتتحقق مزاجا حنينيا و اشتياقيا للنص . و انما اودّ ان اشير الى البوح الاقصى الذي حققته الشاعر بقاموس مفرداتها في هذا النص ، فان الشاعر لم تكتف بما اشرنا اليه من مفردات الحنين و الشوق بل عمدت الى تطرف شعوري و بوح اقصى في هذا الحنين و الشوق بالفاظ تمثل غايات ذلك الشعور و اقصى حدوده و درجاته متمثلا بـ (لثمتُ \ تنفستُها \ سيمفونية \ قيود الهوى \ دقّاقة، \انهالت \ أخاذة \المتربّع \ نّات \ النياط \ أزيز \ اضطراب \ توّاق \ \ قداسة \ اكتوى \ناشز)

و من الواضح انّ لهذه الفاظ تأثيرا شعوريا و جماليا و قدرة واضحة في خلق البوح الاقصى و بلوغ الكتابة غايات تلك المشاعر و الاحاسيس ، وهذا ما اسميناه اسلوب (البوح الاقصى) .

انّ الكلمات مثل الألوان ، كما انّ الاصوات ايضا كذلك ، و مع انّ البعد الشكلي للصوت يمكن ان يوظف و يحمّل طاقات تعبيرية (١) ، الا انّ هذا الاسلوب من الاسلوبية الشكلية الحداثية (٢) التي اهم مشكلاتها الجفاف و الجفاء و التي لا تنفذ عميقا الى جوهر الادب (٣) و اصبحت قديمة كادوات اشتغال ، لذلك قلّ الحماس عالميا تجاه التوظيفات الشكلية سمعية أو بصرية من دون الارتكاز على النفوذ العميق في الاشياء و النفس (٤) ، و خصوصا في زمن قصيدة النثر الكاملة ، التي تريد كتابة قصيدة النثر بنثرية كاملة من دون زخارف شكلية او توظيفات شكلية لا صوتية و لا مرئية (٥) .

الكلمات مثل الألوان ، بل الكلمات الوان عند من يدرك العمق التأثيري للكلمات ، وهكذا الترتيب المكاني و الزماني لها ايضا له عمق تأثيري ، و أخير البعد الخطابي . بمعنى آخر انّ المعاني يمكن ان تؤثر في النفس على ثلاث مستويات مستوى المعنى المفرد و مستوى الاسناد او الترتيب و التجاور المكاني و مستوى الخطاب و الجملة التامة .

بينما يعتمد الكلام في تأثيريته على مستوى الافادة الجملية و الخطابية على المعاني المركبة المفيدة او على القول التام المعنى بما هو رسالة و خطاب معنوي ، بحيث انّ ما يحصل من تأثير هو بفعل ما يستلم من معرفة و من افادة و من بيان معنوي ، فان التأثيرية على مستوى المفردات و الاسنادات (الترتيب المكاني للكلمات) فهو يعتمد على

الثقل الشعوري و الزخم العاطفي و الرمزي للكلمات . و لقد بينا في مناسبات سابقة انه يمكن للمؤلف ان يستفيد من هذه الطاقة و يوظفها و يجعلها عنصرا تعبيريا اضافة الى الخطاب (٦) ، هذا البعد الذي يؤثر فيه النص في نفس القارئ بالمفردات و ترتيبها من دون خطاب هو البعد التجريدي (٧) . فيكون النص ذا بعدين في تأثيريته البعد الخطابي و البعد التجريدي .و من هنا يعلم ان التجريدية في النص ليس بالضرورة ان تعتمد الرمزية المغلقة و اللامعنى كما صورتها الحدثة ، بل يمكن تأدية ذلك بأدب قريب عذب يعتمد في رسالته على البعد التأثيري و الجمالي و الشعوري للكلمات اكثر من الافادة و البوح المعنوي التوصيلي .

اللغة التجريدية ، و اقصد بالضبط أسلوب تجريد الكلام فنيّا بالاعتماد على قوته الحسية و الشعورية بدلا من الاعتماد على ثقله المعرفي و الخطابي ، مع ايصال الرسالة بكل تلك الادوات ، هو من أهم الانجازات و التحولات في الوعي البشري تجاه اللغة و تجاه الأدب و الفن ، و كلما صار الشعور بالاشياء اكثر عمقا و نضجا و علوّا فانّ البشرية ستتجه نحو التجريد اكثر ، بينما كلما صارت الحاجة الى التعبئة و التوجيه مطلوبا صارت اللغة الخطابية هي السائدة . ان مصطلح التعبيرية التجريدية في الأدب فضفاض على الرغم من دقته النسبية في الفن التشكيلي، وفي البداية كان يشير إلى حركة في التصوير، تركت محاكاة الواقع الخارجي لكي تعبر عن الذات الداخلية أو عن رؤية شخصية جوهرية للعالم وكانت رد فعل على الانطباعية وفي الأدب ليس هناك تعاقب معترف به لتلك النزعة أو مدرسة محددة، بل هناك تقنيات مثل التصميم المتجزئ (الأرض الخراب لإليوت) .(٨)

و ليس صحيحا تصور انّ اللغة التجريدية هي رمزية عالية ، بل الحقّ انّ التجريد غير معتمد على الرمزية المعنوية اصلا و انما يعتمد على

رمزية تحسّ و تدرك لكنها لا تفهم كخطاب ، وهذا امر مهم جدا ، لذلك فالتجريدية هي اعلى حالات التعبيرية و التي هي الانبعاث و الانطلاق من عمق الذات الشعوري و العاطفي و الوعي الجمالي بالاشياء نحو الخارج . وهذا الفنان الحداثي التجريدي ماليفتش ١٨٧٨-١٩٣٥ تميز بفنه غير الشخصى البسيط وغير المزخرف ؛ وأراد تصوير مالا يرى. لقد عبر الفنان عن رغبته في أن تصبح الحداثة شكلاً لقوة الإنسان الذى يكرس طاقته من أجل خلق الأشكال الجديدة. (٩) . و بينما في التعبيرية العادية تكون المحورية لرسم و تصوير البوح فانه في التجريدية تكون المركزية لرسم و تصوير الشعور ، فتخرج الكلمات عن مجرد وسائط تعبير معنوي بل تصبح وسائط تعبير جمالي و شعوري وهذا تطور مهم في التجريدية اللغوية وفهم جديد فعلا لها (١٠) .

في قصيدة (لوحة) (١١) استطاعت الشاعر زكية محمد ان تحقق النص التجريدي المحافظ على الخطاب الواضح بالتركيز العميق على الثقل الشعوري و العاطفي للمفردات ، و وظفت كثير من العناصر اللغوية في سبيل هذا الانجاز ، و يظهر من مواطن كثيرة في النص انها كانت تكتب اللغة التجريدية بوعي و قصد ، فابتداء من عنوان النص (لوحة) و مرورا بالاكثار من الالوان و الاشياء الطبيعية و نهاية بالثورية و طلب الخلاص و هو اهم مميزات التعبيرية .

انّ العلامة الحقيقة و المهمة في النص التجريدي انّه يؤثر و يحقق الادبية و الابداعية من خلال الزخم الشعوري و الثقل الحسّي و العمق الانساني (اي التجربة) قبل التوصيل الخطابي . وهذا ما نجده حاضرا في قصيدة (لوحة) . وهنا ستملّس البعد التجريدي في هذه القصيدة السردية العذبة ، و التي مكّنت سرديتها و عذوبتها كلماتها من التواجد و الحضور بشكل سلسل و واضح و عذب و متفرد و تجلت التجريدية

بكل يسير و سهولة بعيدا عن اي ضغط او عنف او ارباك او قفز او لوي للمفردات و التعابير .

من أهم ميزات التجريدية اللغوية ان لها القدرة على رسم الشعور و الاحساس بعيدا عن افادات الجمل و نجد هذا حاضرا في عبارات النص ، تقول الشاعرة

(١- ألواني زاهية كفراشات الربيع. ٢- لا أتوقف عن مغازلة الضوء.) فلدينا هنا مقاطع تصويرية ، و التعبيرية العميقة واضحة ، و مع ان الشاعرة انتهجت نهجا سرديا و وصفيا الا انها حققت نفوذا عميقا و ادراكا شعوريا قويا بالاشياء ، فالابهام و المجانية في الالوان اعطت مساحة فكرية واسعة للتخيل و انطوت على الذات باسرها ، وهنا تبرز الرؤية و الادراك العميق بالاشياء ، انه تجريد و توحد ، و تتجه الشاعرة الى وصف احساسي اخر في (مغازلة الضوء) و ايضا الاطلاق و الكلية المعنوية و البعد ان التشخيص و التشكل ، تجعل القراءة تتكئ على البعد الشعوري و الاحساسي اكثر من المعنوي ، وهذا هو جوهر التركيبة التجريدية الشعورية .

و في مقطع رمزي قريب فيه بوح طعمته الشاعر بثقل احساسي ينحى بالادراك القراءاتي نحو المجال الشعوري و الاحساسي حيث تقول :

(أعشقه منذ أبصرت عيناي جمال الشمس ولم أشتك يوما قيظها الذي يحرق حسّي المرهف ويلهب أفكاري المترددة.)

ان من ميزات التجريدية التعبيرية هو النزوع الى ابعد نقطة احساسية و شعورية في الكلام ، او هو (التطرف التعبيري) ان صح التعبيري ، حيث يتجلى البوح الاقصى و الذي يصدم القارئ بثقل الشعور المعبأة به العبارات ، و من الواضح ان الشاعرة في هذه المقاطع قد عبأت عباراتها بكم هائل من الاحاسيس ما كان ممكان لولا الادراك العميق بالاشياء و بتأثيرها و نفوذها في النفس ، فهي تعشق الضوء ، وهذا

عمق ثم يأتي توجيه شعوري اقوى و اعمق (منذ ابصرت عيناي جمال الشمس) ثم توجيه شعوي اخر (لم اشتك يوما قيظها الذي يحرق حسي) و من الواضح الثقل الاحساسي لعبارة المجازية (يحرق حسي)

و في مقطع وصفي تعبيري و ذاتي تنفذ الشاعرة الى مشكلة الذات و الارادة و الاختيار تقول الشاعرة

(أحدق بالحلم طويلا لأجد لونه أجمل مما تمنيت . لوحتي متحف متجدد ،كل يوم بلون وكل لون أجمل من كل أحلامي.)

فبوصف قريب الا انه معبأ بمشاعر و فيه نقل تعبيري يضفي على الخارج لمسة الذات حيث يكون الحلم اجمل و تكون اللوحة المطلقة الواسعة سعة النفس متجددة ، و بوجودات هي اجمل من الجميل المدرك ، وهنا تحقق التطرف التعبيري و البوح الاقصى الذي لولا هذا التراكم الشعوري و الاحساسي في النص لما حقق هذه الدرجة من البوح و التعبير . ثم تختم الشاعرة قصيدتها بعبارة بوحية تبلغ من الشدة التعبيرية درجات عالية حيث تقول :

(فقد كفرت ألواني بأصنامه العمياء .)

لقد نجحت الشاعرة و بتجربتها الفنية الواسعة و ادراكها العميق بالاشياء ان تحقق منظومة مشاعرية و احساسية موازية لعنصر البوح و التوصيل ، و هذه القصيدة رغم محافظتها على وضوح الخطاب و برمزية خفيفة و قريبة ، الا انها ايضا عبئت بطاقات تعبيرية اعتمدت كثيرا على الثقل الحسي و المشاعري للمفردات و الاسنادات ، و حققت لونا تجريديا مغايرا و مختلفا جدا عن التجريدية المعتمدة على الرمزية المتعالية و الانغلاق .

١- http://www.marefa.org/index.php/المدرسة_التجريدية

2- https://ar.wikipedia.org/wiki/بعد_ما_بعد_الحداثة

3- https://ar.scribd.com/document/323276173/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A-%D8%AC1

٤- https://ar.wikipedia.org/wiki/التعبيرية_التجريدية

5- https://ar.scribd.com/document/323276657/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A-%D8%AC2

٦- https://ar.scribd.com/document/323275469/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1-

%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8
%D9%8A-%D8%AC3

٧- https://ar.wikipedia.org/wiki/فن_تجريدي

8- https://ar.wikipedia.org/wiki/التعبيرية_التجريدية

9- https://ar.wikipedia.org/wiki/فن_تجريدي

10- https://ar.wikipedia.org/wiki/التعبيرية_التجريدية

11-
https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/07/20/لوحة
-٢/

مفهوم الاستعارة التعبيرية

الاستعارة قديمة قِدم الأدب و الشعر ، بل قدم الكتابة ، فما الكتابة الا استعارة رموز بصرية لتدل على الالفاظ . و لقد احتلت الاستعارة مكانة مركزية في الدراسات الادبية الكلاسيكية و خصوصا البلاغية ، و كانت و لا تزال احد أركان الشعر و التعبير الادبي . و مع ان التعاريف المتأخرة للاستعارة تنتهي الى حقيقة انها تشبيه حذف احد طرفيه (١) و تقسم عادة الى تصريحية و مكنية و تخييلية و تمثيلية (٢) الا ان الفهم الحقيقي للاستعارة هو نقل المعنى من أحد لفظين إلى الآخر كنقل الشيء المستعار من شخص إلى الآخر (٣) . و أهم هذه التقسيمات و انواعها و التي تخدم البحث الأسلوبي المعاصر للنص المعاصر هي الاستعارة التخييلية التي تبحث في ماهية طرفيها من حيث المادية و المعنوية و الحسية و الذهنية (٤) و بسبب التوسع الكبير في الاستعارة في الادب المعاصر كان البحث في جهة الملائمة بين طرفيها و عدمها هو الاهم من بين تلك الابحاث من حيث كونها عامية واضحة الملائمة او خاصية تحتاج الى تأمل (٥) و من المعلوم ان النص المعاصر يعتمد الاستعارة التخييلية الخاصية التي تعتمد المناسبة التخييلية و يحتاج تبين الملائمة الى تأمل .

اننا و من خلال متابعة الكتابات المعاصرة و خصوصا الشعرية منها و بالأخص قصيدة النثر، فانا نجد اشكالا من الاستعارة و اساليب فيها لا تستوعبها الحدود و المفاهيم المتأخرة بل لا بد من التوسع في فهم الاستعارة حتى تصل الى معناها اللغوي وهي استعارة معنى من لفظ الى آخر (٦) وهي بذلك تنتهي الى الرمزية و تستوعبها بيسر. و حينما

تنطوي الرمزية على عمق فردي و تميز ذاتي و اضافة شخصية على التصور و الفهم اللغوي فانها تنتج التعبيرية. فالتعبيرية بتعبير مادي اسلوبي هي استعارة فردية.

ان التعبيرية هي الافصاح الخاص عن الرؤية العميقة الفردية للأشياء ، فهي تنطوي على التفرد و الاختلاف في الرؤية و البيان (٧)، انها لا تعكس ازمة الفرد من خلال بيان ازمة المجتمع بل تعكس ازمة المجتمع من خلال تمثلها و تلبسها في الفرد (٨) فالكاتب تعبيري يندب المجتمع الميت بالكتابة عن نفسه الميتة و يندبها و، وهنا تكمن جمالية التعبيرية ، و تميزها الاسلوبي ، و لو قلنا ان الادب و خصوصا الشعر هو افصاح تعبيري لما كان خطأ ، بل لو قلنا ان الاسلوب هو تميّز تعبيري و بدرجات مختلفة لما كان خطأ ايضا . و اننا نرى انّ النص الادبي العربي المعاصر و خصوصا الشعري منه يتبنى التعبيرية بحذافيرها بوعي او من دون وعي ، فان أدباء التعبيرية يهتمون في الأساس بالمضمون والإرادة والموقف الأخلاقى. و التجربة الداخلية للفنان والأديب لابد من أن تظهر على السطح في شكل طاغ من خلال التعبير عما يدور في داخله (٩) . و لو تفحصنا كتابات الشاعر عادل قاسم لوجدنا طغيانا لهذا الشكل من الأدب (١٠)

و من هنا يكون واضحا ان التوظيف الاستعاري اذا اتصف بفردية و تميز خاص ، و اشتمل على المغايرة و الاعتراض الواضح على الخارج و السائد ، مع تلبس المؤلف بالمأساة و ندب نفسه بغاية ندب المجتمع و الواقع كانت تلك تعبيرية و مع التخييلية و الخاصية في المجاز و الاستعارة تكون لدينا استعارة رمزية تعبيرية ، و بهذا الفهم يمكن فهم الاستعارة على انها اسلوب تعبيري ، و هنا سنبحث شكلا من الاستعارة تتجلى فيه التعبيرية الى حد يخرجها من النمطية المعهودة و ينقلها الى عالم تعبيري جدي و اصيل و تجديدي و هو ما اسميناه (الاستعارة التعبيرية)، و ستكون كتابات الشاعر عادل

قاسم انموذجا لهذه الاساليب لما بيناه من تجلي الاستعارة الاسلوبية في كتاباته بشكل واضح.

فالاستعارة التعبيرية اضافة الى ما تتصف به الاستعارة عموما فانها تحمل طاقات تعبيرية و رمزية و تفردات اسلوبية متميزة ، و يمكن ملاحظة و متابعة شكلين واضحين من الاستعارة التعبيرية في الشعر و كتابات عادل قاسم خصوصا ، هي (الاستعارة التعبيرية التوافقية) وهي التي يتوافق فيها الرمز مع الرؤية و الرسالة اي ان المؤلف يقول في رمزيته ما يوافق مراده و يمكن ان نسميها (الاستعارة الرمزية) بشكل عام ، و(الاستعارة التعبيرية التضادية) و هي التي تشتمل على معاندة و تضاد بين الرمز و القصد اي ان المؤلف يقول عكس ما يريد برمزيته فهي من قبيل الاستعارة التلميحية و يمكن ان نسميها الاستعارة التبادلية و قد بحثناها سابقا في اللغة التبادلية في شعر انور غني الموسوي (١١).

في قصيدة (قدمي اليمنى) المنشورة في مجلة تجديد الأدبية (١٢) يقول عادل قاسم

(قَدَمي اليُمنى)

عادل قاسم

((يتوارى خلفَ جُدران الحروفِ السميكة ،كلبٌ يتربصُ بالغبار ، ماعادت الأشرعةُ ولا مراكب الرغبةِ تقودُنا لمناراتِ الخلاص، إنطفأت المصابيحُ وتهاوت الفنارات، تحتَ بساطيلِ القراصنة، مسافرون على غير هدى ًنتبعُ ضياءَ نجمةٍ ميتة، عسى ان ترشدَنا لراية يكحُلُها الندى، كنتُ متوقفاً على حافةِ الصراط، أراقبُ بِدهشةٍ كيفَ يمر عليه المجانين بثقة، وضعت قدمي اليمنى مرتعباً، وانا أنظرُ

أسفلَ الوادي السحيق وزفيره الذي يميزُ من الغيظ . لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم..!

يَقف دونما حراكٍ ،ذلك العجوزُ يقلبُ الايام ،المساءآت، التي تنطفئ، ليزدادَ انحناءً، ذاتَ مساءٍ تخشبَ جَسدهُ الطري أصبحَ زَورقاً صغيراً، يُبحرُ في شواطئٍ من الغبار .))

هذه القصيدة السردية العذبة التي تتجلى فيها الشعرية و تقنياتها من انزياحات و عمق و تلميحات ، مع رمزية قريبة و رسالة واضحة ، و مجاز و استعارات لفظية كثيرة ، نجح الشاعر في توظيفاته الرمزية و استطاع ان يبعث رمزية نصية في المفردات و خرج المفردات من مرجعيتها ، فصار لديه مجال تشبيهي و استعاري متعدد الروافد ، و لا يمكن مطلقا تناول هكذا كتابات بالفهم البلاغي للاستعارة و التحديدات التي وضعها البلاغيون ، و هذا كما يشير الى قصور التناول الاكاديمي البلاغي للنص الادبي فانه ايضا فيه اشارة الى عجز باقي التناولات الاكاديمية للنصوص الادبية كاللسانيات حيث ان الاستعارة في الشعر المعاصر تتسع بسعة الشعر ، فتكون هي الشعرية و تكون الشعرية هي الاستعارة ، و من هنا فجميع الانزياحات و التفردات الاسلوبية في النص هي في جوهرها استعارة حيث استعارة المؤلف شيئا لشيء وهذا ما نشير اليه كثيرا بالتوظيفات و التقنيات الشعرية ، و نص (قدمي اليمنى) المتقدم مليء بالتوظيفات الانزياحية التي يسع وقت تتبعها .

ان الاستعارة الرمزية التوافقية تبرز في استعمالات معينة في النص ، حيث يتطابق المراد و الاستعمال و الانزياح الاستعاري فتكون كلها في اتجاه واحد ، و هذا في قبال الاستعارة التضادية التبادلية التي تتقاطع و تتعاكس تلك الجهات . فمن الاستعارات الرمزية في النص

((كلبٌ يتربصُ بالغبار ، ما عادت الأشرعةُ تقودُنا ، يقلبُ الايام ،المساءآت التي تنطفئ، تخشبَ جَسدهُ الطري ، يُبحرُ في شواطئٍ من الغبار)) من الواضح الاستعمال الاستعاري في هذه المقاطع سواء بالفهم الخاص البلاغي او بالفهم العام الذي بيناه كما انه من الواضح الرمزية التي توحي و تدل عليها المقاطع ، و من الواضح التوافق في المقاصد و الاستعمالات و الرسالة .

في جهة خرى نجد استعمالات استعاري تلبسية و تبادلية يضع المؤلف الاشياء و نفسه في موقع الاخر فبينما تتصدر القصيدة وصف للحال الجماعية فان الشاعر ينتقل الى مشهدين الاول عن الذات المتكلم و الثاني عن شخصية العجوز . فهنا ثلاث شخصيات في النص (الجماعة ، الانا ، و العجوز) و بينما يكون الوصف المأساوي و التراجعي موافقا لرسالة الخلاص في النص في شخصية (الجماعة) و ايضا الى حد ما في الشخصية الثالثة العجوز ، الا ان تلبس هذه التراجعية و تلبيسها الذات هو من الرمزية التبادلية وهو استعارة تعبيرية واضحة . و اضافة الى مقاطع رمزية تستعير فيها التراكيب الجملية المركبة معاني اخرى ، فان الاستعارة حاصلة هنا على مستوى المفردات . و من قبيل الاول أي الاستعارة الجملية التركيبية التمثيل الرمزي الذي تلبس به المؤلف و الازمة الذاتية التي يصفها النص و التي يراد بها الاخر و الخارجي في قوله (كنتُ متوقفاً على حافةِ الصراط، أراقبُ بِدهشةٍ كيفَ يمر عليه المجانين بثقة، وضعت قدمي اليمنى مرتعباً، وانا أنظرُ أسفلَ الوادي السحيق وزفيره الذي يميزُ من الغيظ . لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم..!) فهنا مركبين جمليين استعمل فيهما الظاهر المعنوي الاستعمالي بخلاف القصد المرادي ، فلا توقف هنا حقيقة و لا ثقة ، و انما جو يغلي و جنون اعمى . و من الثاني أي الاستعارة المفرداتية عبارات (كلبٌ يتربصُ بالغبار ، عسى ان ترشدَنا لراية يكحُلُها الندى، ، لأجري

أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم ، يقلبُ الايام ،المساءآت ، أصبحَ زَورقاً صغيراً)

لقد اشتمل هذا النص على تقنيات شعرية و انزياحية و استعارية كثيرة و كبير ، و وظفت كل تلك الاشتغالات لأجل تعظيم طاقات اللغة و لبلوغ النص غاياته ، و من خلال تلك الانجازات التي حققها المؤلف في النص من حيث الفنية العالية و المعقدة ، و الرسالة الواضحة و العميقة ، و العذوبة و السلاسة الكتابية ، بلغ بالنص حالة النص الكامل .و ربما نكون قد تفردنا في تناول الاستعارة التركيبية للجمل و لم نقتصر على الاستعارة في المفردات ، حيث اننا نرى ان الاستعارة لا تحتاج الى الوضع في اصل اللغة ، و انما تحتاج الى وعي بالمعنى يرتكز عليه ، وهذا السبب ذاته أي فقد الاصل الوضعي للمركبات هو الذي منع الاخرين من بحث الاستعارة التركيبية للجمل و الاقتصار على الاستعارة المفرداتية .

١- http://olomtec.blogspot.com/2016/03/blog-post_30.html#.V_ZdCP6KTIU
٢- http://hewar.khayma.com/showthread.php?t=76346
٣- http://www.abc4web.net/vb/archive/index.php/t-10601.html
٤- http://hewar.khayma.com/showthread.php?t=76346
٥- http://forums.roro44.net/497355.html

٦-
http://www.abc4web.net/vb/archive/index.php/t-10601.html
٧- https://ar.wikipedia.org/wiki/تعبيرية
٨-
http://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?t=10815
٩- https://ar.wikipedia.org/wiki/تعبيرية#.D8.A3.D9.87.D9.85_.D8.A3.D8.AF.D8.A8.D8.A7.D8.A1_.D8.B9.D8.B5.D8.B1_.D8.A7.D9.84.D8.AA.D8.B9.D8.A8.D9.8A.D8.B1.D9.8A.D8.A9
١٠-
https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/ع/ادل-قاسم/
١١- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/01/27/د-أنور-غني-الموسوي-؛-المشترك-التعبيري-و/
١٢-
https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/09/28/قَدَمي-اليُمنى/

قصيدة النثر السردية الفكرة و النموذج

قصيدة النثر السرديّة هي شعر مكتوب بشكل نثر، تعتمد في نثريتها على السرد الممانع للسرد، حيث يظنّ القارئ انه أمسك بالاحداث و الشخصيات ثمّ يتبين له عاجلا انه لم يمسك بشيء. نعم انه السرد ضد السرد، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ، بل بقصد الايحاء و الرمز، ببناء جملي متواصل و من دون ايّة عناصر شكلية شعرية.

قصيدة مزامير الريح للشاعر عادل قاسم تمثّل نموذجا لقصيدة النثر السردية، حيث البناء الجملي المتواصل و السرد التعبيري و العمق الشعري المنبثق من الشكل النثري، حيث الاغراء القراءاتي بانّ القارئ امسك بكيانات النصّ الا انه عاجلا سيعرف انه لم يمسك بشيء.

((مَزاميرُ الريح

عادل قاسم

أَتوارى كهمسةٍ خَجِلةٍ في فَضاءٍ يَنِزّ بالدموعِ الهاميةِ على مساحةِ الصبْرِ، علَّ الهَشيمَ المُعلّبَ في ثقوبِ الذاكرة الداكنة يَسْتَحيلُ مِزنةً تَمطرُ أَثداؤُها وِجوهاً أَتوقُ للثمِ سِهولها الخضراء التي أَينعتْ ثمار التَرقّبِ لِفراديسٍ مُحلّقةٍ في سماءٍ ثامنةٍ سَنرِثها حينَ يَرْقِصُ النَخيلُ برِفقةِ الملائكةِ الحالمينَ بعودة مساء يطلّ بعينيه المشاكستينِ على حُلمنا الوارِف لينفخَ فيَّ خُطى المزامير؛ ْشَدوَ ما توارثناهُ منْ أَغانٍ تُرَتّق أَحزانَها البيادرُ الجاثِمةُ في السهولِ التي سَرقتْ من عُيونِ الكواكبِ ثغاءَها الرَهيف.))

و كقراءة فاعلة و تفاعلية سندع القارئ يكتشف بنفسه تلك العناصر الأسلوبية التي اشرنا اليها و التي جعلت من هذا النصّ نموذجا لقصيدة النثر السردية، انها البناء الجملي المتواصل، فالنصّ كلّه عبارة عن فقرة واحدة متصلة تقرأ بنفس واحد وهذا تجلّ أعظم للبناء الجملي المتواصل ، و حيث السرد التعبيري بسرد سلسل مائي، الا انّه بلغة معبأة بالرموز و الاشارات و الايحاءات حيث تنبثق الصور الشعرية العميقة القابعة خلف النص لتحقّق شعراً كاملا برمزية عذبة قريبة ينبثق من نثر كامل كتب بالجمل و الفقرات.

تقنيات قصيدة النثر ، قصيدة (رحلة جنوب الذاكرة) للشاعر عزيز السوداني نموذجا.

لقد بات واضحا و بفعل الثورة الكتابية التي احدثتها قصيدة النثر ان الشعر ليس خصائصا شكلية في الكتابة، بل و لا عناصرا اسلوبية على مستوى البنية السطحية ، و انما هو مستوى من الادارك اللغوي يقع خلف الظاهر و الشكلي من النص ، انها الفعل الباطني للنص ، و لذلك ما عاد مهما ابدا لاجل شعرية الكتابة ان النص مكتوب بموسيقى شكلية

من وزن و نظم او انه مكتوب بنثر عادي متخلف عن كل موسيقى ، لم يعد في أي من ذلك معيارا لتحقق الشعر ، بل الشعر – و كما تعلمنا قصيدة النثر – يمكن ان يتحقق بالنثر العادي البسيط كما يتحقق بالكلام المموسق الموزون .و لاسباب كثير و معلومة للكثيرين رافقت نشأة قصيدة النثر العربية حصل اعتقاد سائد و بفعل رؤى تنظيرية واعمال تطبيقية و اعتمادا على تصورات مجتزأ وغير كاملة ، أقول بسبب كل ذلك حصل تصور بان قصيدة النثر لا تقبل التوصيف والنمطية و انها موغل بالضبابية و اللاتوصيفية ، ولا تقبل الاشارة لذلك حصل نقص كبير في نظرية قصيدة النثر العربية و رافقه الكثير من الخلط والادعاء ، و ادخلت الكثير من النصوص في مسمى قصيدة النثر الا انها ليست منها ، ولا زال الحال الوهمي هذا قائما كتابة و تنظيرا على مستوى النظرية والتطبيق ، و ما محاولاتنا البيانية الا للاشارة الى ان كثيرا من التصورات السائدة بخصوص قصيدة النثر عند الكتاب ولنقاد العرب ليست مطابقة للواقع و هي في موضع متأخر مقارنة بقصيدة النثر العالمية . و من هذه المنطلقات كانت مجموعة تجديد لاجل بيان الصورة النموذجية المحققة لقصيدة فعلا هي قصيدة نثر ، مبنية على التتبع والتجربة والاختبار و البعد الفلسفي والبعد العلمي للغة والوعي بها، بعيدة عن الادعاء باعتماد حقائق موضوعة ومادية ملموسة لا تقبل الشك والريب ، و كل هذا واضح في كتابات شعراء تجديد و ما سطرناه في كتابنا (التعبير الأدبي) باجزائه الاربعة المتتبع لهذا الشكل عربيا وعالميا ، و الذي اختص في جزء كبير منه يتجاوز التسعين بالمائة بقصيدة النثر، و لم تكن اية مقالة منه الا للغوص و التعمق في نظرية قصيدة النثر في بيان الفكرة و النموذج و لم تسع نحو الاضاءة و لا نحو الاسماء و انما كان المعيار هو مدى تحقيق النص بشكل (قصيدة نثر) بغض النظر عن كاتبه . ولقد حقق شعراء مجموعة تجيد خطوات متقدمة في انضاج هذا الشكل وتقديم نص هو بحق نموذج لقصيدة النثر ، منهم الشاعر عزيز السوداني و الذي

ستكون قصيدته (رحلة جنوب الذاكرة) نموذجات للتصورات والافكار المستخلصة من متابعتنا الطويلة لما اشير اليه في الكتب و الاطورحاتعلى انه من خصائص وصفات قصيدة النثر ، و التي بيناها بالتفصيل في كتابنا التعبير الادبي مع مصاردها . و من تلك الخصائص الاساسية في النص ليكون قصيدة نثر ان يكون النص بشكل نثر في بنيته السطحية الظاهرية وبشكل شعر في تصوره الذهني العميق الباطني وهذا ما اسميناه (النثروشعرية)، و هذا يتجلى بصيغ نصية تكون انعكاسا و علامة على تحقق الحقيقة النثروشعرية . من اوضح تلك الصيغ النصية ما يلي :-

اولا :ان تكتب القصيدة بالنثر العادي أي بالجمل والفقرات ببناء جملي متواصل وليس بجمل متجاورة متشظية .

ثالثا : ان تكتب القصيدة بالسرد الممانع للسرد ،وهذا يتطلب كون البنية السطحية منطقية و كون البنية العميقة انزياحية .

سنتتبع تلك الخصائص في قصيدة (رحلة جنوب الذاكرة) للشاعر عزيز لسوداني المنشورة في (مجلة اقواس الشعر ٣٠ نوفمبر , ٢٠١٦) .

رحلة جنوب الذاكرة

عزيز السوداني

لا ينضبُ هذا الحزنُ. الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ. أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ،أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء. أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل. لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ، فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظار،

تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ. خيطُ أملٍ قصيرٍ لا يصلُ الى طلوعِ الشمسِ. كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ. الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ.القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. إختفى كل شيء. تلاشى النهرُ. تحولت الخضرةُ الى مدينةٍ بُنيتْ على مآتمِ السنابلِ. هاجرتِ الطيورُ.هاجرتْ معها روحي الى نافذةِ الوجد. أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ، وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ. ما زلتُ أذكرَ أنّي التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ.

سنبحث هنا الخصائص الاسلوبية الرئيسية لتحقيق النثروشعرية أي الشعر المتجلي في النثر المشار اليها سابقا . و كلما كان النص يتجه نحو التكامل بين الشعر و النثر أي الشعر الكامل في النثر الكامل كانت النثروشعرية اعلى و كانت قصيدة النثر اكثر تجليا.

اولا :ان تكتب القصيدة بالنثر العادي أي بالجمل والفقرات ببناء جملي متواصل وليس بجمل متجاورة متشظية .و هذه الخاصية هي المسؤولة عن نثرية العبارات في قصيدة النثر . و دوما لأجل التحقق من تحقيق النص لقصيدة النثر لا بد من النظر الى المزايا النثرية بقدر النظر الى المزايا الشعرية ، و أي ميل نحو أي من الجانبين سيفقد النص حالة (تجلي) قصيدة النثر الى ان يصبح الميل حرجيا يخرج النص من كونه قصيدة نثر ، فاما ان يصبح شعر شكلي او مقطوعة نثرية. و من الواضح ان النص كتب بالجمل و الفقرات و حافظ على هذا النسيج ، كما ان البناء الجملي المتواصل ، أي النفس النثري في الكلام قد تجلى في مقاطع كثيرة في النص و ان تخلله جمل قصيرة الا انها غير

متشظية بل مترابط بوضوح . فالبناء الجملي المتواصل يتجلى في العبارات التالية :-

(١- لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ، فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظا، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ. \ ٢-كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ.الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ. \ ٣- القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. \ ٤- أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ، وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ.\٥- ما زلتُ أذكرَ أنّي التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ.)

و من الواضح ان العبارات – و نقصد بالعبارة هنا الكتلة الكلامية المتراصة ،التي لا يمكن تفكيكها على مستوى تمام البيان و الفهم و التي يمكن ان تتكون من اكثر من جملة – اقول من الواضح ان العبارات اعلاه تتميز بالطول النسبي مع الكتابات الشعرية المشطرة و المتشظية في القصيدة الحرة، كما انها تتميز بالسلاسة و الترابط و الوضوح وهذه كلها تعطي خاصية (النثرية لها) وهذا كله على مستوى السطح طبعا ، اذ سيتبين في النقطة الثانية ان من وسط هذه النثرية ينبثق الشعر .

ثالثا : ان تكتب القصيدة بالسرد الممانع للسرد ،وهذا يتطلب كون البنية السطحية منطقية و كون البنية العميقة انزياحية او ذات نفوذ جمالي استثنائي. وهذه الخاصية هي المسؤولة عن شعرية العبارات في قصيدة النثر او بمعنى ادق انها العلامة الواضحة على مستوى البنية السطحية الدالة على تحقق الشعر في المستوى الاعمق . و من الواضح

سردية النص ، الا انه لا يلتزم بحكائية وصفية القص ، كما ان من وسط الوضوح و الترابط و المنطقية في مستوى السطح فان العبارات دوما تولد نظاما من الافكار و التصورات الخارجة عن حدود المنطقية بانزياحية ذهنية عميقة فنجد ان المؤلف يكسر النظام السرد بما يمانع السرد و باسلوب (ضد السرد) من حيث المجاز و التركيب و الاسناد المخل بالخصائص القصصية للسرد ، فيتكون سرد متأرجح و على الحافة لا يحقق الحكاية و القصصية و انما يعمل على تحقيق انثيالات و تداعيات في الافكار و تصورات ذهنية متلاحق لاجل تلبية المطلب العقلي في الافادة . بمعنى آخر بينما تتحقق دلالة وافادة منطقية نثرية سطحية لا تحتاج الا ببناء قريب و سهل من عناصر الربط ،فانه في العمق تتحقق دلالات ومنطقية شعرية تحتاج الى وسائط و عبور مجالات معنوية لاجل تحقق البناء الذهني .و من اهم وسائل و علامات تحقق السرد الممانع للسرد هو التموج اللغوي ، حيث يطرح الخيال كواقع و يتبادل الكلام الرمزي مع التوصيلي ، و نجد هذا واضحا في عبارات النص . يقول الشاعر :

(لا ينضبُ هذا الحزنُ. الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ. أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ، أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء. أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل. لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ)

نلاحظ في هذه العبارة حالة سرد ، لكن المؤلف يتدرج في انزياحية اللغة تصاعديا ثم ينزل مرة اخرى نحو توصيلية واضحة ، في بناء تموجي لكلام بدأ توصيليا مباشرا في (لا ينضبُ هذا الحزنُ.) ثم انزياحيا رمزيا في (الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ.) ثم نحو رمزية و انزياحية اعلى (أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ،أبحثُ عن صورتي في قطرةِ

ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء) ثم نحو انزياحية و رمزية اقل في (أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل) ثم يعود للتوصيلية في (لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ)

و لو رمزنا للتوصيلية بالرمز (ت) و للتوصيلية العالية بالرمز (ت ع) و للرمزية بالرمز (ر) و للرمزية العالية بالرمز (رع) فانا سنرى بوضوح التموج اللغوي في باقي عبارات النص .

(

فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظار(ر) ، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ.(رع) خيطُ أملٍ قصيرٍ لا يصلُ الى طلوعِ الشمسِ.(ر) كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.(ت) على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ.(ت) الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ.(ت) القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ (ر) ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. (ت) إختفى كل شيء. (ت) تلاشى النهرُ. (ر) تحولت الخضرةُ الى مدينةٍ بُنيتْ على مآتمِ السنابلِ.(ت) هاجرتِ الطيورُ.(ر) هاجرتْ معها روحي الى نافذةِ الوجد.(ر) أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ،(رع) وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ. (ر) ما زلتُ أذكرَ أنّي التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، (ت) مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ.(ر)

و الخلاصة بالنائية للافادة و البيان الكلامي هي كالتالي (ر – رع- ر- ت – ت – ت - ر- ت - ت- ر- ت - ر- ر- رع- ر- ت - ر) . و بهذا فان اللغة المتموجة – المقومة لقصيدة النثر و النثروشعرية- تتموج من على المستوى البياني للغة ، بخلاف اللغة النثرية فانها تتناغم في المجال التوصيلي المباشر و اللغة الشعرية الشكلية فانها تتناغم في المجال الانزياحي الرمزي . و لو اسمينا ذلك السلوك

بالتناغم اللغوي فانا سيكون لدينا ثلاث اشكال من التناغم السطحي:- سطحية :-

التناغم النثرية (التي تكون في مجال التوصيل و لا تعبر الى مجال الرمزية)

التناغم الشعرية (التي تكون في مستوى الرمزية و لا تعبر الى مستوى التوصيل)

و التناغم التموجي وهو المقومة لقصيدة النثر فانها تتموج بين مستويي التوصيل و الرمزية .

من الواضح انه من خلال البعد الانطباعي و التأثيري لتلك الاشكال فانا يمكن ان نحقق صيغ و ظوهر علمية تجريبية للكتابة الأدبية و يكون مدخل الى علم الادب .

اللغة التجريدية ؛ قصيدة (لوحة) للشاعرة زكية محمد نموذجا .

انّ الكلمات مثل الألوان ، كما انّ الاصوات ايضا كذلك ، و مع انّ البعد الشكلي للصوت يمكن ان يوظف و يحمّل طاقات تعبيرية ، الا انّ هذا الاسلوب من الاسلوبية الشكلية الحداثية و التي لا تنفذ عميقا الى جوهر الادب و اصبحت قديمة كادوات اشتغال ، لذلك قلّ الحماس تجاه التوظيفات الشكلية سمعية أو بصرية ، و خصوصا في زمن قصيدة النثر الكاملة ، التي تريد كتابة قصيدة النثر بنثرية كاملة من دون زخارف شكلية او توظيفات شكلية لا صوتية و لا مرئية .

الكلمات مثل الألوان ، بل الكلمات الوان عند من يدرك العمق التأثيري للكلمات ، وهكذا الترتيب المكاني و الزماني لها ايضا له عمق تأثيري ، و أخير البعد الخطابي . بمعنى آخر انّ المعاني يمكن ان تؤثر في النفس على ثلاث مستويات مستوى المعنى المفرد و مستوى الاسناد او الترتيب و التجاور المكاني و مستوى الخطاب و الجملة التامة .

بينما يعتمد الكلام في تأثيريته على مستوى الافادة الجملية و الخطابية على المعاني المركبة المفيدة او على القول التام المعنى بما هو رسالة و خطاب معنوي ، بحيث انّ ما يحصل من تأثير هو بفعل ما يستلم من معرفة و من افادة و من بيان معنوي ، فان التأثيرية على مستوى المفردات و الاسنادات (الترتيب المكاني للكلمات) فهو يعتمد على الثقل الشعوري و الزخم العاطفي و الرمزي للكلمات . و لقد بينا في مناسبات سابقة انه يمكن للمؤلف ان يستفيد من هذه الطاقة و يوظفها و يجعلها عنصرا تعبيريا اضافة الى الخطاب ، هذا البعد الذي يؤثر فيه النص في نفس القارئ بالمفردات و ترتيبها من دون خطاب هو البعد التجريدي . فيكون النص ذا بعدين في تأثيريته البعد الخطابي و البعد التجريدي .

اللغة التجريدية ، و اقصد بالضبط أسلوب تجريد الكلام فنيّا بالاعتماد على قوته الحسية و الشعورية بدلا من الاعتماد على ثقله المعرفي و الخطابي ، مع ايصال الرسالة بكل تلك الادوات ، هو من أهم الانجازات و التحولات في الوعي البشري تجاه اللغة و تجاه الأدب و الفن ، و كلما صار الشعور بالاشياء اكثر عمقا و نضجا و علوّا فانّ البشرية ستتجه نحو التجريد اكثر ، بينما كلما صارت الحاجة الى التعبئة و التوجيه مطلوبا صارت اللغة الخطابية هي السائدة .

و ليس صحيحا تصور انّ اللغة التجريدية هي رمزية عالية ، بل الحقّ انّ التجريد غير معتمد على الرمزية المعنوية اصلا و انما يعتمد على رمزية تحسّ و تدرك لكنها لا تفهم كخطاب ، وهذا امر مهم جدا

، لذلك فالتجريدية هي اعلى حالات التعبيرية و التي هي الانبعاث و الانطلاق من عمق الذات و الوعي نحو الخارج . حيث انّ في تعامل الكاتب او الفنان مع الخارج طريقتان او اسلوبان الاول هو الانطلاق من الخارج الى عمق الذات و الثاني الانطلاق من عمق الذات الى الخارج ، الاول هو المدرسة الوصفية و تتوج بالانطباعية ، و اما الثاني فهو التعبيرية و تتوج بالتجريدية .

في قصيدة (لوحة) استطاعت الشاعر زكية محمد ان تحقق النص التجريدي النموذجي ، و وظفت كثير من العناصر اللغوية في سبيل هذا الانجاز ، و يظهر من مواطن كثيرة في النص انها كانت تكتب اللغة التجريدية بوعي و قصد ، فابتداء من عنوان النص (لوحة) و مرورا بالاكثار من الالوان و الاشياء الطبيعية و نهاية بالثورية و طلب الخلاص و هو اهم مميزات التعبيرية .

انّ العلامة الحقيقة و المهمة في النص التجريدي انّه يؤثر و يحقق الادبية و الابداعية من خلال الزخم الشعوري و الثقل الحسّي و العمق الانساني (اي التجربة) قبل التوصيل الخطابي . وهذا ما نجده حاضرا في قصيدة (لوحة) . و نترك للقارئ تملّس البعد التجريدي في هذه القصيدة السردية العذبة ، و التي مكّنت سرديتها و عذوبتها كلماتها من التواجد و الحضور بشكل سلسل و واضح و عذب و متفرد و تجلت التجريدية بكل يسير و سهولة بعيدا عن اي ضغط او عنف او ارباك او قفز او لوي للمفردات و التعابير . انها قصيدة نثر سردية تجريدية عذبة و قريبة تمثل أدب ما بعد الحداثة بكل صدق .

لوحة

زكية محمد

ألواني زاهية كفراشات الربيع. ريشتي الشفافة مطيعة. لا أتوقف عن مغازلة الضوء. أعشقه منذ أبصرت عيناي جمال الشمس ولم أشتك يوما قيظها الذي يحرق حسّي المرهف ويلهب أفكاري المترددة. كلما اخترت حلما أجد لونه مختلفا فأضجر .أتّهم ريشتي الخجولة ، تعذبني نظراتها البريئة فأستحي منها وأعتذر.

أحدق بالحلم طويلا لأجد لونه أجمل مما تمنيت . لوحتي متحف متجدد ،كل يوم بلون وكل لون أجمل من كل أحلامي.

لوحتي أصلية وأصيلة لن أبيعها ولو بكنوز الدنيا ولن أتنازل عن نقاء صوتها خوفا من فضول أبي جهل، فليلعنها كلما شاء.فقد كفرت ألواني بأصنامه العمياء .

الصورة الشعرية في الشعر السردي عند رياض الفتلاوي

للشاعر العراقي رياض الفتلاوي قصائد منشورة في مجلة تجديد الادبية المتخصصة بقصيدة النثر النموذجية المكتوبة باسلوب السرد التعبيري و بالنثروشعرية التي تظهر بشكل جمل و فقرات . وفي هذه الشكل من الكتابة تتخلى الايقاعية عن مركزيتها التي تظهر بها في الشعر النثري الحر و القصيدة الحرة لتحل محلها اللاايقاعية النثرية ، كما ان الصورة الشعرية تنتقل من منطقة الحامل للنص و الممثل لشعريته و لغته لتكون محمولا فيه وجزء من ابهاره و شعريته، و هذه القضية من دقائق الامور التي تميز قصيدة النثر عن القصيدة الحرة .

البحث في تجليات و وجودات الصورة الشعرية في الشعر السردي و السردية التعبيرية يقع ضمن مجال العوامل التعبيرية العميقة ، و لا ريب ان كثيرا من الفرضيات قد سقطت و كثير من المسلمات قد اهتزت و الان صار توهج اللغة المتمثل بايحائتها الاستثنائية و رمزيتها الاستثنايئة و كثافة العبارة و تشظي النص هي الصفة الاهم و المميز الاهم للشعر كما انه صار من المتسالم عالميا ان الشعر

السردي هو المميز الاهم لقصيدة النثر ، وهو ما يميزها فعلا عن القصيدة الحرة و ان كتبت بغير وزن .

ان الصورة الشعرية في الشعر الصوري و القصيدة الايقاعية ليست فقط مركزية و انما ايضا هي التي تدلل على شعرية النص و هي المعرّفة له ، لكن الصورة الشعرية في الشعر السردي و قصيدة النثر تكون موجودة بوضع مختلف بحيث تكون جزء من شعريته . و بعبارة ثانية بينما تكون الصورة الشعرية و الايقاع هي شعرية القصيدة الحرة فانهما جزء من شعرية قصيدة النثر . فتحافظ قصيدة النثر على توهج لغتها و على ايحائتها و رمزيتها و على صورتها الشعرية و ايقاعية عميقة من دون ظهور نصي لكل ذلك ، و انما النصية تكون للنثروشعرية و للسردية التعبيرية و الشعر السردي .

هنا سنتناول قصيدة لرياض الفتوي منشورة في مجلة تجديد كتبت بالشعر السردي و النثروشعرية العاليةهي قصيدة (لغز)

(لغز)

دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة. دعنا نسير بعيدا عن طقوسنا حتى نعرف ما تبقى في الدروب من معابد ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . تعال أرسمك على لوحة أجدادي وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك لعلنا نجد في الرسم ما خبأته الآيات المركونة على رف الجهل دعنا نفك الرموز التي غلقت الأبواب في قصر الساحرة التي علمتنا طقوس الكفر . لن تخونني الذاكرة حين كنت اتعلم ركوب البحار رأيت حورية في وادي العجب تتكلم بألغاز مبهمة حفظت منها ثلاثة نجوم كبيرة تناسلت منها أحد عشر كوكبا تمسك مجرتنا وما زلت أسير على فك

الالغاز المتبقية في نهاية الغروب ، هل يبقى ليلنا كما هو أم تراه يتبعثر في اللغز ؟.ما رأيك أن نمارس لعبة الحمام حين يحمل بمنقاره غصن الزيتون حتى ينتهي اللغز ونحن بعيدون عن المقابر ؟

- مجلة تجديد ٢٦\٢\٢٠١٦

ان الصورة الشعرية كعامل تعبيري عميق و مبهر ليست شيئا جديدا بالكامل عن تجربة الانسانية و وعيها و انما هي حالة توهج و ابراز لما هو موجود فعلا ، و الابهار الذي يحققه النص الشعري ليس بالابتكار الصوري فحسب لان ذلك سيزول مع الوقت ،و انما يكمن فعلا في التذكير بجوانب من الوعي عميقة . ان من القوانين الثابتة في الاستجابة و التلقي العقلي الواعي للاشياء و المشاهد و المعارف انها تبهر و تدهش بالامور العميقة و كلما ازداد عمق المشهد او المعرفة المتلقاة ازداد مقدار الانبهار و استمر اكثر طويلا (الموسوي ؛ ميكانزما الاستجابة الجمالية ٢٠١٥) .

في شعر رياض الفتلاوي ابحار عميق و فذ ، يلتقط الدرر و يقتنص الجمال العميق في بحار الوعي و الانسانية . و سنتتبع دلائل و صور تلك الالتقاطات و الاقتناصات العميقة الماوراء نصية . و سنعتمد هنا لغة واقعية و موضوعية و لا نعتمد الا الاشارات و الدلائل الواقعية ، و ذلك ليس فقط للابتعاد عن النقد الادعائي و الانطباعي ،و انما ذلك يقع في طريق سعينا لتكامل نظرية النقد التعبيري و التقدم نحو النقد العلمي .

لقد اوضحنا في كتابنا التعبير الادبي (الموسوي٢٠١٦) ان في النص ثنائية بارزة هي المعادل التعبيري النصي و العامل التعبيري العميق و بالقدر الذي تبرز فيه الشعرية في التوظيفات و التفنن الاسلوبي في

المعادلات التعبيرية كالسرد التعبيري و وقعنة للخيال و تعدد الاصوات فان روح الشعرية و جوهرها الخام في العوامل التعبيرية العميق . ان ما يفعله الشاعر ليس فقط رؤية مختلفة للاشياء و لا تلاعب بالكلمات كما ادعى اهل الحداثة و انما هو الاطلاع العميق على حقائق الامور و التعرف على الاشياء في عوالم عميقة ثم يقتنص النظام و العلاقة الاستثنائية بينها و يطرحها و يبرزها لنا بمعادل نصي . هنا سنتناول الصور الشعرية باعتبارها عوامل شعرية عميقة قد اطلع عليها و تعرف على ملامحها و ابرزها لنا الشاعر رياض الفتلاوي . تلك العوامل التي تختلف من حيث الكيف كما انها تختلف من حيث العمق و كلما ازدادت عمقا في الوعي الانساني فانها تكون اكثر توهجا و اكثر ابهارا.

في قصيدة (لعز) نجد هذا المقطع النثروشعري بالسرد التعبيري :

(دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة.)

ان تعبئة العبارات بطاقات ايحائية و رمزية و جعلها عاكسة لرسائل متعددة من الامور الظاهرة هنا، فأول ما يصدم الوعي هو تلك الدعوة الواعية و الجدية و الناضجة الى ماذا ؟ الى (اللعب) ، هنا يحصل كسر للمنطقية و ينتقل الذهن الى مجال الايحاء و الدلالة غير المباشرة ، و يتحول خط الرسالة الى مجال اخر . من المهم جدا و كما اوضحنا في مناسبة سبقة ان ما يحفز و يثير الاستجابة الشعورية و الاقرار بالعمل الادبي او الفني هو (التنقل السريع و اللامنطقي) بين مجالات المعنى و تواجد الكيانات الذهنية ، حيث ان المحادثة العادية قائمة على تداولية و تعاونية ، و حينما يحصل قفز و تنقل غير منطقي تختل تلك التداولية ، وهذا الامر كما يحصل بالانزياح المفرداتي فانه يحصل في

النظام الكلامي او التجاورات البيانية . ما حصل هنا قفز و كسر لمنطقية النضج و الجدية و التحول الى مجال اللعب ، و هو امر مع تأجيل البوح يحقق نظاما دلاليا مفتوحا و يحقق نظاما تأويليا يعتمد على خلفية القارئ الاجتماعية و السياسية .

من خلال القراءة الاكثر عمقا للنص نجد ان كلمة او مفهوم او حقيقة (لعبة) كان لها بعدان او تأريخان تأريخ خارجي اراد الشاعر الاشارة اليه وهو ما يجري في الواقع و ما يحركه في حياة و بيئة و امة الشاعر ، و التأريخ الثاني التأريخ النصي وهو في قبال التأريخ الخارجي ، وهذا ما اسميناه (الرمزية النصية) في قبال الرمزية الخارجية لذلك الرمز .

لقد هيمنة اللعبية و اللغزية على النص و صارت جميع وحداته و مفرداته تتلون بمزاجها و اشيائها (أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم \ نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم \ زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية \ حقل البراءة. \ ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . \ دعنا نفك الرموز \ قصر الساحرة \ ركوب البحار \ حورية في وادي العجب \ بألغاز مبهمة \ فك الالغاز المتبقية \ يتبعثر في اللغز \ نمارس لعبة الحمام \حتى ينتهي اللغز)

و من الواضح و كما هو معهود في كتابات رياض الفتلاوي فانه يعتمد الرمزية القريبة و يهتم بالقارئ و لا يجعل نصه مغلقا او يغرقه بالرمزية العالية كما عند البعض مع الاسف ، و تكون رسالته واضحة مع توهج اللغة و عبارات النص وهذا ادب فذ ، اذ تبرز رسالة النص في اكثر من موضع فيه لكنها تتجلى في (عبارة (ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر) . و عبارة (هل يبقى ليلنا كما هو أم تراه يتبعثر في اللغز ؟) و عبارة (ما رأيك أن نمارس لعبة الحمام حين يحمل بمنقاره غصن الزيتون حتى ينتهي اللغز ونحن بعيدون عن المقابر ؟))

تتميز الصورة الشعرية في الشعر السردي المكتوب باسلوب السرد التعبيري بالعذوبة ، و نقصد بالعذوبة هو تقريب الصورة و عدم التحليق بها كما في الشعر الايقاعي الحر . حيث ان الشاعر يعمد الى وقعنة الخيال ، اي انه يظهر الصورة و كأنها واقع ، وهذه الحالة تحتاج الى (لغة متموجة) و التي لا تتوفر بسهولة الا في السرد التعبيري .

ففي مقطع (دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم) نجد العبارة بدأت بلغة واقعية و يومية (دعنا نمارس انا و انت) ثم ادخلت الخيال فيها (لعبة الفضاء) ثم عادت الى الواقعبة (اجلي اعد) ثم رجعت الى المجاز و الخال (اعد زقزقة العصافير) ، هكذا طرحت الصورة الشعرية و خصوصا صورة (أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم) في نظام و سياق سردي قريب ، فصار قريبا و عذبا .

و هكذا نجد الصورة تتصف بالعذوبة و القرب بفعل اللغة المتموجة في عبارة

(نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة.)

اذ نلاحظ ان التركيب و الجمل تنتقل من مقطع شديد الواقعية الى مقطع مجازي و خيالي وهكذا بالتناوب محققا لغة متموجة من حيث القرب و البعد و المنطقية و اللمنطقية و الواقعية و الخيال .

و ايضا لغة متموجة عذبة في عبارة

(لن تخونني الذاكرة حين كنت اتعلم ركوب البحار رأيت حورية في وادي العجب تتكلم بألغاز مبهمة)

اننا نجزم بعد استقراء و فحص و تجريب متكرر انّ اللغة المتموجة بين المطنقية و الرمزية و الواقعية و الخيالية تنتج نصا عذبا . و هذه التجريبية و التوقعية و الثبوت من سمات المعرفة العلمية و يمكننا ان نعد هذه الحقيقة احد القواعد العلمية في الأدب و من عناصر الأدب العلمي .

و في اسلوب او اطلاع شعري لرياض الفتوي نجد الشعور القوي بالاشياء ، فتأتي صوره الشعرية مفعمة بالصدق و الاخلاص و نافذة عميقا قي التجربة الانسانية .

يقول الشاعر

(دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة.)

في هذا المقطع تتجلى لغة الخلاص بالاتجاه نحو الحلم و عالم البراءة و الذكرى ، و طلب ذلك العالم و لو بصيغة لعبة و تخيل و افتراض و جاءت المفردات التعبيرية الانثيالية المتوافقة مع هذا الجو النصي بعبارة (زقزقة العصافير \ و عد الغيوم \ و صندوق) ان الشعور العميق بالاشياء و دمجها في لغة البيان و الصور المركبة ليس امرا سهلا ، و لطالما يكون فيه اخلال من جهة عدم المناسبة سواء بالابتعاد عنه الى الاعلى او الاسفل فلا تكون انسيابية و تناسقية انثيالية و تجليات اللاوعي ، وهذا الذي نتكلم عنه يفهمه الكتاب و يحس به القراء ، اذ لا بد من شبَه و محاكاة في العبارات و المفردات التي تتكون منها الصور و الرسالة و الخطاب المضمن و الواقع خلقها و المحمول في داخلها الرمزي .

ثم يتجه الشاعر الى رسالة انسانية و كونية تتجاوز الاختلافات كافة و الرجوع الى الوحدة و الجوهر فيقول :

(دعنا نسير بعيدا عن طقوسنا حتى نعرف ما تبقى في الدروب من معابد ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . تعال أرسمك على لوحة أجدادي وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك لعلنا نجد في الرسم ما خبأته الآيات المركونة على رف الجهل دعنا نفك الرموز التي غلقت الأبواب في قصر الساحرة التي علمتنا طقوس الكفر .)

و لقد نجح ايضا الشاعر هنا في توظيفاته حيث ان المناسبة عالية بين الرسالة و الخطاب الخلفي و المختارات الصورية (فنسير بعيدا عن الطقوس \ ما تبقى في الدروب من معابد \ نترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر \ أرسمك على لوحة أجدادي \ وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك \ رف الجهل \ دعنا نفك الرموز \ غلقت الأبواب في قصر الساحرة \ علمتنا طقوس الكفر)

من الواضح طغيان صوت التقارب و صوت الرفض لكل اسباب الاختلاف و البحث عن طريف الخلاص و الخروج من مستنقع الموت و جاءت مفردات النص و اسناداته و جمله متناسقة و معبرة عن المزاج العام للنص و رسالته و خطابه .

هكذا تتمظهر الصور الشعرية العميقة في النص السردي التعبيري و في الشعر السردي ، رقيقة عذبة و في ذات الوقت متوهجة و حية ، وهذا ما نجده في باقي نصوص رياض الفتلاوي و نصوص شعراء الشرع السردي و السردية التعبيرية في مجموعة تجديد و مجلة تجديد ما يعكس اهمية هذا الشكل و تلك التجربة .

الرسالية في الشعر السردي

الأدب رسالة انسانية ، و الرسالية مقومة لأدبية الكتابة ، و لقد بينا في مقالاتنا السابقة و خصوصا (قانون الابداع) ان الرسالية الأدبية قد تكون فنية جمالية و قد تكون اجتماعية . فاما بخصوص الرسالية الفنية الجمالية وهو الامتداد عميقا في تجربة الكتابة و الاشتمال على الاصالة و التجديد فان الكتابة باسلوب الشعر السردي و بصيغة الكتلة النثرية الواحدة مشتمل على عناصر الاصالة و التجديد و بما لا يحتاج الى مزيد كلام ، و سنتناول تلك العناصر و تقنيات كتابة قصيدة النثر باسلوب الشعر السردي في كتابنا القادم ان شاء الله (القصيدة الجديدة) و هنا سنتحدث عن الرسالية الاجتماعية ، و نقصد الاجتماعية الاعم من كل ما يكون خلف النص من رسائل و بوح .

و الرسالية الاجتماعية تعبيريا تظهر باشكال مختلفة ، منها البوح التوصيلي و منها البوح الاقصى وهو من اشكال التعبيرية و منها البوح التعبيري . فهنا ثلاثة مواضع ثيمية سنتناولها بالبحث و الدراسة في نصوص مجموعة الشعر السردي المنشورة في مجلة (تجديد)الادبية

المتخصصة بقصيدة النثر الكاملة اي المكتوبة باسلوب الشعر السردي و الجمل و الفقرات النثرية .

الموضع الاول : البوح التوصيلي

و نقصد به التوصيلية الامينة و المخلصة المحملة برسالة واضحة بغية الخلاص .

ففي مقطوعة مخلصة تجمع وصف الواقع المر و طلب الخلاصة يحكي لنا اسماعيل عزيز قصة الخواء و اليباس في قصيدته (حين يسقط وجه الماء) حيث يقول

(حين تعزف الرياح أنشودة الطرقات الخالية الا من خشخشة اليباس, ترتل الشواطي التي لا تعرف الدفء حكاية عابر مرَّ ذات يوم كي يغرس الحب . هناك ، تُدون النوارس لحن الينابيع ويصفق القصب ، في تلك اللحظة المسروقة من لوحة حزن الصحراء لهجرة الطيور ، تجدني أرسم ظلي خلف زوارق الشمس .ليتك كنت ترى كيف يُقبل البحر فم الشواطئ وتسافر حباته دون بريد .)

فهنا الطرقات الخالية ، ما فيها سوى اليباس ، عند شواطئ لا تعرف الدفء ، وهنا عابر مَرَّ يغرس الحب في تلك اللحظة المسروقة المؤجلة الحاضرة في حياة الصحراء الحزينة . هكذا ينبثق الامل و الخلاص و سط انشودة حزينة و واقع مر في نص مليء بالشاعرية و الشعرية بتجلّ منقطع النظير يثبت و بكل صدق و وضوح ان القصيدة يمكن ان تكون بشكل فقرة و ليس ضروريا ان تشطر وهذا الجمال الناطق هنا شاهد و مصدق .

و في بوح رفيع تقول نجاح زهران في قصيدتها (يحصي الغبار بكفي)

(كبرتُ وما زال كفي يُحصي الغبار المتطاير من ألسنة النجاة ، وما زلتُ أسأل الفصول الشائبة من حَمَل الالوان النيرانية الرغبة ، كفراشة ابتسمت بين يد الضوء واستسلمت للحرق ، منذ أن أفرغتُ الليل من عتمته وأنا أحتضن التراب الذي اعتلى وجهك وزين الألوان ،أخيط أهداب الزيتون والغار والطيون ليكون عبقا في عروقك . لقد نثروا التاريخ خلف الوقت ليقتلوا وطني ، وكلما نسوا أصوات البرتقال ، ذكرتهم الريح بسحاب المطر ،كأنه نجم سالت منه الأضواء ...)

من الواضح الميل الى البوح في النص ، فالعنوان رسالة كاملة بل هو نص ، حيث كف يحصي الغبار ، و يشير النص الى واقع مؤسف و مزري لاصوات النجاة و انها لا تنكشف الا عن سراب و وعود و غبار ، و على هذه الحال كبرت صاحبة الرسالة و النص ، و وسط هذا الواقع المر احترق الحلم و الوجود ، فليس من شيء سوى التراب ، و الواقع المرير ، و وسط عملية القتل للوطن لازالت الريح تذكر بعنفوان الشعب و الامة و حكايات النور .

و في مقطوعة بوح تنطوي على رؤية و فلسفة و تبن للوعي الانساني يقول جواد زيني في قصيدته (عزف ناي)

(لستُ حزيناً !!....لدرجةِ البؤس ، فعيني مغمضةٌ على بقايا طفولةٍ اكتنزها لساعة شدةِ الفقد ، ولستُ سعيداً حين يتفقدني البعضُ ، لكن لا يسألون عن حزني المخبوء تحت وريقاتِ كفّي الجديدة ، فالبراعمُ تنبيء بالثمار ..والزغبُ ينبيء بالأجنحةِ ...لو طارت باتجاه حريق !!)

هنا بوح توصيلي فذ ، حيث يتجسد الخواء الانساني ، عالم مليء بالحزن ، و واقع قاصر لا يلبي الطموح و الرغبة فالشاعر او الحاكي (ليس سعيدا حين يتفقده البعض) انه واقع الانسان المعاصر ، الذي

لا يمس الدواخل و لا يحقق ما هو مرجو منه من وجود و علاقات ، فهم (لا يسألون عن حزنه).

وبتساؤلات صادقة تجمع رشا اهلال السيد احمد البوح الرفيع في استذكار الزمن الرفيع و المدينة الرائعة ، حيث تقول

(تنزلق الأيام ذات قصة ، تنكشف المسافات ..

تنكسر الكأس ويندلق البحر رفيفا على شواطىء الأساطير ... تشرع النوافذ .. تُفتح الأبواب وتحت فيروزه الأزرق حكايا تسرق أزهار الشاطىء ، مع سبق الإصرار والترصد

أين حقوله اللازورد .. كيف أحرقت أشجاره الفيروز ، وهو يلعب النرد على طاولة القمر ..

كيف رحلت مدائن النور من مديات القصائد ، تلك التي طرزت كتبنا بالنجوم)

انها قصة الايام التي تنكشف فيها المسافات ، حيث الكأس المنكسرة ، و حقول اللازورد المفقودة ، و احتراق الاشجار الغالية . و من الواضح تجلي الرؤية و الاشراق في هذا النص و في غيره من نصوص رشا اهلال حيث تحضر المعادلات الكاشفة عن بعد عميق بحقول اللازورد و اشجار الفيروز و مدائن النور ، في بعد ملون و جمالي و فلسفي للمفردات في وجودها العميق .

الموضع الثاني : البوح الاقصى

وهو طريقة كتابية تشتمل على تعابير شديدة البوح و تحمل اقصى اشكال ابراز المكنونات النفسية بكلمات و تعابير تقع في اقصى درجات البوح .

في قصيدته (سمكة) يندب انور غني الموسوي الواقع المر برمزية قريبة حيث يقول :

(أظنُّني رأيتُ آثارَها الضَّبابيَّة، تلك السَّمكة القابعة في القاع المظلم، تتظاهر بالقناعة الكاملة في عالم صامت. إنها كشعبي الجريح، يجري في عروقها نسيمُ الفلّاحين وتأسرُ أفكارَها همجيَّةُ البرابرة السَّوداء. تخرجُ باكراً لتصطاد حُلمًا، فلا يحلُّ الغروب إلّا وحبَّةُ القمح تشاورُ لأرضها من بعيد. لقد نسيَتْ الكلماتِ ونسيَتْ ثوبَها البهيجَ.)

فالمقطوعة تعج بالفاظ المجال الاقصى للتعبير (اثار ضبابية ، قابعة في قاع مظلم ، عالم صامت ، همجية البرابرة ، حبة القمح تشاور لارضها من بعيد ، نسيت الكلمات ، نيست ثوبها البهيج) لم يترك الموسوي أي درجة من التعبير عن تلك الحال الا وضمنها هذه المقطوعة فوصلت رسالته بمفرداته و تراكيبه قبل معانيها و هذا تعبير ادبي يسبق فيه الاحساس المعنى . يصور لنا الواقع المر حيث (السمكة) الانسان و الشعب و و الوطن و العالم يعيش في ظلام و في خواء ، و يركض وراء سراب ، فلا ينتهي سعيه الا بعالم فقير (لا يجد حبة قمح) حتى انه نسي كل بهيج . كما ان قصيدة (سمكة) يشتمل على حركة داخلية ، تنتقل فيه كيانات النص بين مستويات مختلفة محققة حركة و مستقبلية في النص فمن القاع المظلم الى وسط البحر و شيء من الضوء ثم الى النور و النهار في السطح وهو تعبير ادبي اسلوب عن طلب الخلاص ايضا .

و في قصيدة (تجليات حلم) يجمع صدام غازي البوح الاقصى في الصوت الثوري و طلب التغيير الخلاص حيث يقول

(لم تعجبه الشمس ولا السماء ولا لون الليل ولا لون الصباح

خذ بفعل أمرك وارسم سماء جديدة ومزق القديمة ، بعض الورق المقوى وعدة أصباغ كي تغير الألوان كما أحببت لكن لا تنسَ بعض الغراء كي تبقى ثابتة لا تتغير)

ففي اتجاه قوي و مستقيم نحو السماء الجديدة، مطالبا بتمزيق كل ما هو قديم ، بنفس حداثوي لا تعجبه لا السماء و لا الشمس و لا الليل و لا النهار انها تعبيرية حداثوية ثورية لا ترضى الا بالوانها و سماءها الجديد ، لكن يخدش هذا الامل و الحلم الزمن القاصر و العاجز ، فلا يكون منها سوى الحلم .

و في اللغة الصانعة لعالم النص الخاص تلون سلمى حربة الارض في قصيدة (غوايات) بالحزن الاحمر و بالخريف فتصير سرابا لا رجوع فيه حيث تقول

(غوايات فرح ،غمرت اشلاء حزن رافق جسد الوقت، هوة كانت تمشي متثاقلة تجر ذوائبها،

كبحر يسحب الموج حين ضجر ، لِمَ ارنو صوب السماءاسألها التوبة ....وكل عروش الارض بالاحمر مخضبة ،أنا المنذورة لورق الخريف تلمني معها اطير سرابا لا رجوع بعده ...!! الموضع الثالث : البوح التعبيري

وهو وصف العالم و طلب الخلاص بطرح رؤية فردية عميقة للحياة والعالم و ما هو واجب و مفترض فتكون معاني الاشياء غير معانيها .

ففي مقطوعة تعبيرية عالية البوح و الرمزية تتجلى النظرة المتميزة حول الواقع و اشيائه يقول عادل قاسم في قصيدته (سلالم البحر)

(املأ فراغات البريد بابتسامات صدئة في بياض ذكريات الروافد الرائقة التي أصبحت حقل سنابل و طيور مهاجرة وجهتها النايات

الحزينة التي ألجمت أعنتها الفياضه بسحر الف ليلة منكسرة للسلالم المتدلية من البحر السماوي في الوجهة الرابعة من مجرتنا الرابضة على قوائم من فراغ سميك وعيون شاخصة في الطرقات التي تظهر ثم تنطفئ..لتترك خلفها الكثير من الاسئلة التي اعيت الرهبان في فك طلاسمها وهي توقد المشاعل التي سرعان ماتصبح مجرد عصي ضالة تستجدي المشورة من هذه السفسطة العمياء...)

هكذا يعوم النص في قاموس مفرداتي من الشك و التيه و الخواء (فراغات ، صدئة ، مهاجرة ، الحزينة ، ألجمت ، منكسرة ،فراغ سميك ، عيون شاخصة ، تنطفئ ، طلاسم ،ضالة ، تستجدي ، السفسطة ، العمياء) . لقد نجح عادل قاسم و ببراعة بقاموس مفرداته فقط ان يحقق تعبيرا و بوحا و نقلا للقارئ الى مجال من المعنى و الرؤية و الشعور مليء بالحزن و البؤس و التيه و الخواء . و بالرمزية العالية مع لغة متموجة توجه تلك الرمزية و تصنع مفاتيحها بمفردات مركزية مثل (مجرتنا ، الاسئلة) و بذلك اللون الذي تلون به البريد و الذكريات ، يكون ذلك اللون الحزين هو صبغة ماضي هذه المجرة و الارض و حاضرها و مستقبلها . هذا وان نص (سلالم باردة) ينشد الخلاص تعبيريا باسلوب حركة النص الداخلية المتصاعدة في سلم النور محققا حركة مستقبلية داخله .

و يحقق حسن المهدي حالة (النثروشعرية) أي الشعر الكامل في النثر الكامل في قصيدة (الامراء لا يبتسمون) و بتعبيرية فذة و رمزية قريبة حيث يقول

(انا لم ابتسم لا لشئ ياجاريتي الاخيره سوى اني نسيت فمي في جيب بنطالي الخلفي ووضعت مكانه مشط الشعر الاسود الصغير خاصتي ، ربما بحركة غير واعيه لأخيف الصقور واحمي الثغور . وانا كثيرا ما انسى اماكن وضع الاشياء والتي قد تكون اثيرة لدي في احيان عدة ، واقولها وبلا خجل ، مثلا .مثلا اني نسيت في مرة ان اعزف الرباب

(للرباب) فماتت كمدا وتبخرت من بين يدي كخيوط الدخان الخارج من مبخرة)

ان النص يقرر حالة من الفقدان بسبب النسيان القهري و عجز الزمن و الواقع حتى ان الاشياء الحميمة تموت و تتبخر .

و بسرد تعبيري و رمزي يحكي لنا كريم عبد الله في قصيدته (الشاهد) قصة الصراع المرير النازل الى الواقع من الجهات البعيدة حيث يقول :

(كنتُ أنا الشاهدَ الوحيد على ما يجري تحتَ ظلالِ شجرةِ التوتِ الضخمةِ المصفرّةِ الأوراق , رجلانِ يقتتلانِ بشراسةٍ منقطعةِ النظير قتالاً مرّاً ومستمرّاً , إستعملا كلَّ ما تصل اليهِ أيديهما مِنْ حجارةٍ أو عصيٍّ كانت تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ العجوزةِ , لقد رأيتُ ذلكَ بوضوحٍ كيفَ كانتِ الجروح تنزفُ بغزارةٍ , لمْ يبد عليهما التعب أو الأجهاد , كانت الأغصان الثخينةِ تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ الضخمةِ , رفعتُ رأسي الى أعلى الشجرةِ فرايتُ شخصاً غريباً يجلسُ على قمّتها ...)

انه الشاهد الوحيد ، و هنا تتجلى الرؤية المتميزة و الفرادة التعبيرية ، حيث يرى الصراع تحت شجرة مصفرة الاوراق خاوية ، حيث الاقتتال المر و الشرس ، و حيث الايدي الغريبة تعبث بالمتقاتلين و واقعهم و وجودهم من بعيد .

و باسلوب المزاج القاموسي ذاته يصبع بوشعيب العصبي قصيدته (ربما رفعت يدي عن غير قصد) بلون البؤس و الموت و الانكسار حيث يقول

(على كرسي من قصب أجلس قبالة بحيرة ميتة وفي يدي صنارة عرجاء، في خيالي تسبح أسماك ملونة ،وفي نفسي تتكسر آلاف

الموجات؛ سأخيط أحلاما على مقاسي هذا الصباح ..أحلاما تقيني صقيع الفشل وعواصف كل وسواس..)

فكرسي من قصب و بحيرة ميتة و صنارة عرجاء و في النفس تتكسر الاف الموجات ، و صقيع الفشل و عواصف الوسواس . هكذا يصنع بوشعيب لوحة مرئية لا تترك مجالا لفكر القارئ و لا نفاسه الا ان تعيش تلك الحالة التي ارادها النص و تجلت فيه بكل قوة بلوحة تعبيرية فذة تعكس الواقع المر الذي طغى عليه لون البؤس و الانكسار .

و في تعبيرية نموذجية مع صبغة حداثوية توظيفية تتجلى روح الزمن المر و الواقع المرير حيث الركام و الشظايا في قصيدة باسم عبد الكريم الفضلي (ركامُ الأنا / استجماعُ الشظايا) حيث يقول

(فوّاحةٌ رائحةُ الظُّلمةِ عندَ تقاطُعِ الخطوات (غداً) .. / ألوذ ، أخلعُ ملامحَ أنايَ ، أتنفَّسُ بعمق ، تتشبَّحُ الموجوداتُ من حولي ، أرى أنساغَها القيئيةَ فلا يخطرُ أمامي إلا ما أُشيِّؤُهُ (طفولة) .. / أُلجمُ نظراتي ، أسماءٌ غزتْ مُخيِّلتي تَغرِزُ في وجهي مخالبَ أنصابِ)

ان الرغبة الجامحة نحو مستقل افضل تتجلى بتعبير ادبي متعدد المستويات في النص من حيث المفردات قاموسيا و تركيبيا و من حيث التراكيب و الاسنادات و من حيث المضامين ، فحقق النص تعبيرية نموذجية بلغة اهل الحداثة .

و بتصوير تعبيري يحكي لنا حسين الغضبان قصة الفشل القابع على صدر هذا الزمن المر حيث يقول في قصيدته (بيت من غبار)

(مذ كانت الدروب من تراب لم استطيع فعل شيء يصدُّ الغبار عن صدر ابي الذي صرعته الشهقة اللئيمة سوى أني ارشُ الماء كي يجمد الطريق لكن المارّة مازالوا يلعقون قشرة الطين باقدامهم وحين

اثقلتُ الرّشَ ضربني احدهم بعد ما تلطخ ثوبه بالطين، انتصرت الشهقة على صنعي ولم افلح بمنعها عن رئتي ابي .)

انه النظرة العميقة و رؤية الخارج بالتفرد الداخلي حيث الطريق و المارة و الزمن كلها تتآزر على الفتك بمصير الانسان و بتطلعاته و احلامه و اشياءه الحبيبة ،حتى تنتهي القصة و الصراع و المحاولة بالفشل المر .

و يحاكي حميد الساعدي سارقه في (تسرقني مني بقتامةِ ليّل) حيث يقول

(صرخاتي تشبهني ، من يشبَهُكَ الآن ، وكل الرفقة حزموا ورد حقائبهم وابتكروا لليّل وعوداً ، أنتَ الأرق الآتي برحيق أماني ، تسرقني مني بقتامةِ ليّل ، وتدسُّ خيالاً يطعنُ نوبات أنيني ،لغزاً مسموم الفكرة ، طبعُ خيالٍ في عتمةِ حائط ،لا تُدرك عبر مرايا السحر بأنكَ موءود النظرةِ ، مسروق الفطرة ، ..)

فانه يشبه صرخاته و وهو ليس كالرفقة التي ارتضت لليل وعودا ، انه يتنفس رحيق الامنيات ، المسروق في قتامة الليل ، حيث الالم المر و سط الانين ، انها الفكرة التي تنبت وسط حقول الالم تبحث عن خلاص ، انه الضوء و الامنية وسط الليل و الظلام ، ولا يكون ذلك الا وسط الالم و الانين كأية ولادة و أي فجر جديد . لكنه مصبوغ و مشوب بالوهم و الخيال و الزمن العاجز و الواقع القاصر .

و في مقطوعة تعبيرية فذة يقول رياض الفتلاوي في قصيدته (سلال)

(لم تكن سلالنا فارغة من ضحكة الفجر. الصبح يتعكز على ظل أوراق ساجدة ، وفكي النهار فاغرة تلقف ما تبقى من احلام الليل. هناك حكمة قديمة عند الغرب تنظر الى سقوط الشمس في احضان الغفوة تعد

السنين وحكمتنا كصانع الفخار وسط المطر. السلال كثيرة ملأت مدينة الفراغ حين نسجت دودة القز ثوب الحرير على وجه التاريخ. لم نعد نبني السطور في قلوبنا حيث الأرضة أكلت أساس الخلود)

اضافة الى الرمزية القريبة في النص ، فان الشاعر عبر عن اشياء معهودة و معروفة لكن اعطاها وصفا و وضعا و حالة غير مألوفة و مغايرة ، بل انه اضفى عليها من رؤيته و ما في داخله من فهم ، فحقق النص بوحا تعبيريا كاملا حيث (الصبح تعكز ، اوراق ساجدة ، فكي النهار ، سقوط الشمي في احضان الغفوة ، مدينة الفراغ ، الارضة اكلت اساس الخلود)

و في نص تعبيري تحكي زكية محمد الزيف المعاصر في قصيدتها (ملامح متعثرة)

(.لا أريد أن أتذكرها ...! ترهقني كثيرا هذه الملامح. . أينما وضعت سبابتي. تبكي من وخز البثور... ولسان استشاط من لظى الجوع... ما العمل حتى الشعر الحريري وهب نفسه للسجاد الصيني.....الأنف مدمن للبودرة السوداء.... واذنان تحلقان بعيدا في القطب الجليدي....وتلك الأسنان البيضاء ....كم هي جميلة وحادة تقطع شفة الحلم أن باح يوما بهوية النسر عند الغدير. ....لا اريدني بصحبتها ..)

ان النص يحكي قصة الزيف البشري في هذا العصر المزيف فكل ما فيه من جمال مصطنع هو في واقعه ، و النص برمزيته القريبة ، يحكي ذلك الخواء و هذا الزيف المر .

و في قصة تتفجر بالاسئلة بشكل حكايات و اخبار تجلى النظرة و الرؤية العميقة في قصيدة ميثاق الحلفي (رأس ليس لي) حيث يقول

(علّمتني الفصول بانّ الرأس التي احملها ليست لي وان لا اثق بصبغات البشرةِ وتجاعيد وجه الحقول ، ان احملَ بسلالي وطني احلام الضعفاء ارتب الصرائفَ حسب ابجدية القهر .

اعدّ اعقابَ سكائر رئة المساءات... ابحث عن ارجوحة بين الثكنات.. ماذا أُهديكَ؟ وانت الذي استنزفتَ سني عمري ولا عالمَ اقل قساوة منك. انقِبُ في جيب انكيدو عن رغيف. اشدُّ اوتارَ قيثارة سومرية لاسمعكَ لحناً من الرستِ.استعيرُ لسنحاريبَ سيفاً واخيطُ لعشاتروت فستانا كما تهوى. المعبدُ السفلي بلا صلاة. والمذبح بلا قربان وثمة وثيقة لاشنونا تُبيح الموت بالتساوي. ولم يَزلْ تحتَ رأسي رقماً طينياً وقصبة ودواة. وبعض من جلد الثور المجنّح وهذيان لحكواتي يخدع الاطفال بقصصِ الفصول.)

ان النص يفيض بالسؤالات و يحكي واقعا مرا لا يتناسب مع الحكايات و الامجاد فينتهي الجواب الى ان يكون ذلك الارث خداعا للفصول .

و في لوحة تعبيرية تطلب الخلاص يقول فريد قاسم غانم في قصيدته

(غدًا، أيَّتها الصَّغيرةُ، حينَما تخرجُ أنيابُ الذِّئابِ من أقنعةِ البسَماتِ الأُفعوانيّة، حينَما يتجعّدُ جذعي وينفخُ أيلولُ في أطلالِ شَعريَ القديم، وحينَما تتّكئُ الأشجارُ المُرهَقةُ على الأشجارِ المُرهَقةِ، سوفَ تلتفِتينَ إلى الدُّروبِ التي شربناها قبلَ أنْ تأكلَ أقدامَنا. وقد تترجَّلينَ عن غماماتِك التي تصقُلُ الرّيحَ، وتهطُلِين.)

انه الغد الذي تتكشف فيه الحقائق ، و تتميز به الجوانب المتنكرة و التي توقع بهذا الوجود ، حينما تلتف الشعوب حول الامل و الحلم و الحقيقة و الغايات عندها سيتحقق الانتصار و تهطل الغمامات الخيرة نورا.

و برمزية عذبة تحكي لنا جميلة عطوي في قصيدتها (اشراقة) قصة الاشراقة و الخلاص حيث تقول

(ومن نافدة البصر تُطل إشراقة تبثَ الدَفء في الكائن الجليدي فيُسقط أوزاره...يستقيم هامة تلوذ بلُجَة الفجر...تكرعُ الضَياء ...تتنفَسُ رحيق الحياة ....هناك تكون الولادة بعد مخاض معسر ...هناك يُعانق الكائنُ فأسه ...يُعدَل بوصلة مساره ويلمع في العين بريقُ غد آت ...تباشيرُ أسعد الأوقات.)

حيث من بين حكايات المخاض العصير يشرق غد سعيد يبث الدفء في الواقع الجليدي البارد بفجر جديد .

هكذا تتجلى الرسالية في نصوص الشعر السردي المكتوبة بنثرية انسيابية كاملة بفقرات نثرية مع تحقيق درجات عالية من الشعرية و تفجير طاقات اللغة و عبقريتها ، و انا اكتفينا بالاشارات و التنبيهات الى تلك المضامين و المعاني تاركين للقارئ الغوص و الغور في الانساق النفسية و الفكرية و الرؤيوية للنص و كاتبه لاجل تحقيق عملية التكامل في النقد المفتوح وهو من تقنيات النقد التعبيري واسع الطيف الذي لا تنضب جوانب الكشف فيه و التحليل و المنطوي على كم هائل و غير معهود من عناصر الكشف الابداعية و هذا واضح لكل متتبع .

لمزيد من القراءة يرجى زيارة

١- مجلة تجديد الادبية
https://tajdeedadabi.wordpress.com/

٢- مجموعة الشعر السردي

https://www.facebook.com/groups/8565325/51091601

وقعنة الخيال و التموج التعبيري في السردية التعبيرية

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية

الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي .

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية .

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي .

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية .

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة .

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك . وهنا نماذج من تدجين المجاز و وقعنته في كتابات سردية تعبيرية (١)

في نص (رسام) للشاعر و القاص فريد قاسم غانم
(في جنازتِهِ الأخيرة، التي شاركَ فيها أكلةُ البطاطا والحجارة وقاطعَها سدَنةُ المعابد، خرجتْ من عينيْهِ شتلتا عبّادِ الشّمس، وحرَثَتْ جبينُهُ العالي نجومٌ فاقعةُ الاصفرار، ....)
ربما لا نحتاج الى كثير كلام لبيان كيف ان المقطع التوصيلي السردي في بداية النص حمل القارئ و هيأه و ساعده على الوجود و التعايش مع النص و تقبل المجازات و الانزياحات التالية بيسر ودون غرابة كبيرة مع النص غرائبي و سريالي . فان القارئ بعبارة (في جنازته الاخيرة ....،) التوصيلي جاء فعل (خرجت من عينيه شتلتا عباد الشمس) المشتملة على الانزياح و المجاز ، الا انها و بفعل السردية

التعبيرية لبست ثوبة الواقعية و الحقيقية رغم فنيتها الكبيرة و مجازيتها العالية . هكذا تحقق السردية التعبيرية لغة قوية عالية الفنية و عالية التأثير .
و في نص كرنفال شمس للدكتور انور غني الموسوي

(هنا القلوب حارّة مستعرة كأزهارها النارية . لطالما حدّثتني عن روحها الذائبة في عشق الظهيرة السمراء و عن الحرية النضرة و هي تمشط شعرها الناري و سط هتافات الجماهير الملتهبة .. ....)

هنا اللغة متموجة بشكل كبير وسط سردية تعبيرية واضحة بحيث ان كل مقطع توصيلي واقعي يترك المكان لمقطع مجازي خيالي (فهنا القلوب حارة مستعرة .. ثم .. كازهارها النارية ... ثم لطالما حدثتني عن روحها .الذائبة ...ثم في عشق الظهيرة السمراء .. ثم ... وعن الحرية النظرة ...ثم وهي تمشط شعرها الناري ....) وهكذا يستمر النص بلغة متموجة ، تحمل القارئ الى النص و تدجن الخيال و تلبس المجاز ثوب الحقيقة و الواقعية .

و في نص (بيوت في زقاق بعيد) لكريم عبد الله

(البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصانِ توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !.....)

اللغة الموجية هنا تبدأ بسردية تداولية توصيلية تأخذ مساحة من الكلام (البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ) مع مجاز قريب في (تغفو و توحي) ...ثم تتعالى المجازية في تموج تعبيرية ...(أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ ,) ثم تأتي موجة توصيلية (صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ) ..

ثم موجة مجازية عالية (تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب) وهكذا يستمر النص في لغته المتموجة التي تجعل من الخيالية المجازية واقعا يعيشه القارئ دون قفز او اقحام .

و في نص (قطط) للشاعر جواد شلال

(ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير المقدس ، أنها تزهو بالمواء حد الغنج ..... رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة .. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ... اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني ..وحقول الرمد المستعصي .. المغنون ... أدركوا أن الصبح ... ليس بقريب .. غادروا ببلاهة إلى مراجل الغربة العفنة ... المواء ... تسلق المسرح .. استحوذ على قيثارة بابل ......)

فالسردية الواقعية في مقدمة النص (ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير ، و الوصف التعبيري القريب (أنها تزهو بالمواء حد الغنج) تمهد لمجاز تصاعدي (رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة ..) ثم يدخل النص موجة المجاز العالي (.. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ...) .. ثم بعد ذلك موجة توصيلية (اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني) ثم موجة خيال تعبيري (وحقول الرمد المستعصي ..) .. وهكذا يستمر النص في تموج تعبيري بين تعبير خيالي مجازي و تعبير واقعي حقيقي .

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل

درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي .

١. مصدر النصوص مجلة تجديد الادبية العدد الاول و الثاني ٢٠١٥

النص الحرّ ؛ نص (الزائر الغريب) للشاعر عادل قاسم نموذجاً

لقد كان مطلح النصّ المفتوح للتعبير عن نصّ متعدد الدلالة او نصّ دلالاته لانهائية ، و انسحب هذا الفهم على عدم تميّز الجنس الكتابي بكون النصّ قصّة ام شعرا ام خاطرة ام دراما ، فاستعمل في النص العابر للاجناس واحيانا يستعمل المصطلح في معنى ويراد به الاخر ، لذلك فانا اخترنا ان يكون مصطلح النص المفتوح للنص المجنّس متعدد الدلالات او الذي تكون دلالاته لانهائية ، و اما النصّ العابر للاجناس فانا عبّرنا عنه بـ (النصّ الحر) او النصّ العابر للاجناس .

و في الحقيقة و منذ عهد الرمزية الغربية دخلت القصيدة مرحلة الدلالات اللانهائية ، و توّجت في زمن الحداثة بالنصّ المنغلق

والرمزية المتعالية ، لذلك لا يعدّ النصّ المفتوح تجديدا ، و انما هو تركيز نقدي و تحليل عل ظاهرة موجودة سابقة. اما النصّ الحرّ العابر للاجناس فهو الوارث الشرعي لقصيدة النثر ، بل هو في حقيقته قصيدة نثر من الجيل الثاني او ما يسمى (بعد مابعد الحداثة) و الذي نشير اليه بدقة اكبر بعصر العولمة ، وهو الذي يمثل التجديد الحقيقي في الادب و الذي في نظرنا انه سيكون مستقل جميع الكتابات الادبية و التي ستتوحّد في النصّ الحرّ العابر للأجناس .

في نصّ (الزائر الغريب) للشاعر عادل قاسم ، المنشور في مجلة الشعر السردي ، يتحقق نموذج (النص الحرّ العابر للاجناس) ، مع تحقيق جليّ ايضا للنص المفتوح ، اضافة الى اسلوب مابعد حداثوي يتمثل باللغة القوية و اعتماد الابهار على الصدمة التعبيرية بدل الانزياح و هذا ما سنتحدث عنه في مناسبة أخرى ، و اما تعدد الدلالات و النص المفتوح فانا نراه من أدب الحداثة الذي تجاوزه النص المعاصر ، فالجهة التي سنتناولها هنا هي مظاهر و ملامح النصّ الحرّ العابر للاجناس .

(الزائر الغريب)

عادل قاسم

كنتُ اضع العِطرَ بعدَ ارتداء بَدْلَتي، بينما تزدحمُ برأسي الامنياتُ، لمْ ازلْ فتياً يافعاً ، نَظرْتُ في المرآةِ جَذاباً و وسيماً كعادتي، سأفعل بلا شكٍ اشياء كثيرةٍ سأشتري ذلكَ البيتِ الجميل ، سأتزوج حياة أنها فتاةٌ رائعةٌ جَميلة، حينَ هَمَمْتُ بارتداءِ سِترتي هالني ما أريتُ، كان يقفُ بقامتهِ الفارعةِ وشعرهِ الكثّ ولحيته، ينظرُ اليَّ باسىً وتشفي ،يَحملُ

بيدهِ اليُمنى عَصاً من جَمْر ، أَتساءل كيفَ تَسنى لهذا اللصُ من الدخولِ، الابوابُ موصدة، اشار اليّ بعصاه المُشتعلة، شعرتُ بثقلٍ في جَنبي الايسر وتخشبَ جَسَدي برُمَته، لم ازلْ واقفاً، اذْ لمْ يَعُدْ بمقدوري الحديث ،ابتسمَ واخذَ بيدي اليُمنى، ثم انْطلقَ بي ، لم يكن ذلك حَيّنا الذي اسكنُ فيه ، أنا في غابةٍ سوداءَ كَثيفةَ الاغصان ، اشعرُ بانني خفيفَ الوزنِ نمرّ في الوديانِ السحيقة المُخيفةِ ،انا والزائر الغريب ،كنت مُطيعا جِداً، استنشقُ العِطْر العالقَ بروحي بين الفينةِ والاخرى.

النصّ كُتب بالسرد ، و بشكل أفقي ، و لقد أثبت النصّ المعاصر و خصوصا النص الذي يكتبه شعراء مجموعة تجديد انّ السردية لا تخرج النص من شعريته و افقيته لا تخرجه منها ايضا ، لذلك لا يتحول النص الى نثر بمجرد انه يكتب بسرد او بشكل افقي ، بخلاف الفهم السائد . كما ان النص كُتب بانزياحية بسيطة و بلغة توصيلية تخيلية ، و هذا ايضا لا يخرج النصّ من شعريته ، فان الشعر في الشعر ضد الشعر و في شعر اللغة القوية المعتمدة على الابهار و الدهشة بالتخيل و النفوذ العميق الصادم بدل الانزياح و المجاز قد كسر هذا القانون ، فما عاد المجاز و الانزياح مقوما للشعرية .

من الواضح انّ النص لم يكتب لحكاية قصة و انما الاساس هو لبيان المشاعر المصاحبة ، اي توظيف السرد لأجل بيان و توصيل الاحاسيس و المشاعر ، و كُتب ايضا لاجل الايحاء و الرمز الى عوالم ماوراء نصية ، فليست الرسالة و الادبية في الابهار بالتخيل و انما في عوامل جمالية ماورائية كان السرد وسيلة لايصالها ، و الميزة الثالثة والمهمة هي كسر الحدثية و المنطقية في النص ف فقرات لامنطقية منه نقلت النص من السرد الوصفي الحدثي الى السرد التعبيري . بهذه

الخصائص صار النصّ برزخا بين الادب النثري و الادب الشعري ، و صار للنصّ وجوها تجنيسية تقع بين الشعر و القصة و الخطرة ، و السبب الحقيقي لذلك هو خفوت المقومات و الملامح التجنيسية ، و علو الصفات و المظاهر المشتركة ، فلقد ركّز الشاعر على التعبير الحرّ غير المعتني بالتنجيس ، كما انه ركز على المشتركات التعبيرية و الاسلوبية للكتابات الادبية ، دون الاعتناء باي من المظهر المميزة التجنيسية ، بل كانت خافتة بوضوح ، لذلك كان النص حرّا من حيث التجنيس و حرا من حيث التعبير ، انه نص حرّ و نموذج حقيقي للنص الحرّ العابر للاجناس .

العبارات ثلاثية الابعاد و تأجيل البوح في قصيدة (على صهوة العبور)

انّ الشعور بالثقل الجمالي و التأثيري للنصّ صار من الحقائق التي يدركها كثير من الكُتاب المعاصرين ، و لقد أكدت هذه الحقيقة الكتابات الشعرية السردية في مجموعة تجديد ، حيث التأريخ النصي و (الشخصيات النصية) في الكتابة الشعرية و الرمزية الداخلية . فما عاد المؤلف معتمدا على الثقل المعنوي و الجمالي للمفردات و الاسنادات و المجازات اللغوي ، بل بدأ يشعر و بقوة ان للنص تأثيرية لا تتحقق الا فيه ، وهذا الشعور القوي بالقصيدة يختلف عن الشعور باللغة و

الشعور بالكلمات ، و هذا هو المعنى الجوهري للقصيدة و التي يميزها عن الكتابة الشعرية التي لا تحقق مفهوم القصيدة .

انّ تطور الشخصيات النصية و الكيانات الشعرية في القصيدة له اشكال مختلفة ربما سنستوفيها في مناسبات أخرى ، منها ما هو تصاعدي كما في (الحركية المستقبلية) و منها ما هو دوراني كما في (الفسيفسائية و العبارات المتناظرة) و منها ما يكون حضورا تأجيليا ، بحيث يكون للشخصية و للكيان الكتابي حضور الا انه ناقص وهذا ما أسميناه (تأجيل البوح) .

من خلال السردية التعبيرية و من خلال التأريخ لنصي و من خلال تأجيل البوح ، يتحقق لدينا ثقل رمزي نصّي غير معهود و متعدد الروافد في العبارات التي تكمل البوح المؤجل ، هذه التعددية الرمزية و الثقل التأريخي لتلك العبارات المعينة يعطيها ابعادا معنوية و اشارية غير ما يكون لها في السبك و التجاور و الاسناد اللغوي ، بمعنى انه اضافة الى المعنى المكتسب لها من التجاور و الاسناد و اضافة الى معناها المرجعي القاموسي يكون لها معنى آخر ناتج عن تأريخها في النص و كونها مكمّلة للبوح ، و بهذا يكون لها ابعاد معنوية ثلاثة (3D sentences)

قصيدة (على صهوة العبور) للشاعر رشا السيد المنشورة في مجلة الشعر السردي تمثّل نموذجا لظاهرة (تأجيل البوح) و (العبارات ثلاثية الابعاد) ، حيث عمدت الشاعرة الى تأجيل البوح ، و وسط السرد التعبيري ، و الرمزية النصية و التأريخ النصي تحقّق الثقل النصي المعنوي المحمول بالوعي و بالقراءة ليتفجر كله في العبارة المكملة للبوح كما سنبين .

(على صهوة العبور)

بلغني أنّه منذ اللحظة التي خرج بها مهموماً يحمل في قلبه قلق النار وروح الماء وضوضاء دهشة لا تنتهي، قبل أن تنسكب في روحه غربة الأرض البكر و يقرأ سطور الفجر الأول الغريب في كف الله .
منذ قرأ الحزن في عيني الشفق والدمعة على خد الحكاية الأولى قبل أن يلوذ بكهف يعصمه من وحشة بلا نهايات وقبل أن يلوذ الشاعر بثوب المجاز حين لمست قلبه نار الوجع ، وقبل خروجه من كينونة الواقع ليسكن القصيدة ، قبل أن يرسم مذكراته على جدار بيته الأزلي بعود فحم وسر دم, قبل أن يبحث كلكامش عن سر الخلود، قبل أن تنهض قيثارة الأرض في قلبه شهوة تستمطر شفة لهفة، ويسكن قلبه عزف قيثارات بابل الشجية على أنكيدو ويستريح في حانة المسافر وهو يعدو خلف كفّ تلوّح بنرجسة بيضاء، منذ رؤيته شجيرات الماء على وجه النهر الخالد تهمسه بسر الخلو ، وآدم يبحث عن مستقرّ من سلام من على يسار نهر الألبا .

من الواضح ان النص ثري جدا بصوره و مجازاته و التقاطاته الشعرية و عمقه الفكري و الفلسفي ، و بامكان التحليلي الادبي ان يجد كثيرا من الابحاث الغنية في جهات متعددة فيه ، الا اننا هنا نركز على موضوعتنا الجزئية تلك وهي ظاهرة تأجيل البوح و العبارات ثلاثية الابعاد .

لقد حمّلت الشاعرة الضمير المستتر (الفاعل) في تلك الالتقاطات و تلك الحكايات حملته ثقلا رمزيا و معنويا ، حتى انه حينما ظهر و انكشف للقارئ انه (آدم يبحث عن مستقر سلام) صار لهذه العبارة ثقل معنوي متعددة الابعاد ، احدها من المرجعيات القاموسية لمفرداته

(آدم ، مستقر ، سلام) و من البعد الاسنادي التركيبي و اضافة قيد (يسار نهر الألبا) ، اضافة الى هذين البعدين هناك بعد ثالث هو ما حمّله النص اياه من ثقل رمزي و معنوي بتلك المقطوعات الوصفية ، فكان ذلك مُكسبا له معنى ثالث ، وهذا ما نقصده بالبعد المعنوي الثالث .

و من الظاهر و رغم الالتقاطة الشعرية في عبارة (وآدم يبحث عن مستقرّ من سلام من على يسار نهر الألبا .) الا ان الاضافة الشعرية و الجمالية و التأثيرية كانت حقيقية و قوية بفعل ما اكتسبته هذه العبارة من ثقل نصي و بعد ثالث نتج عن الرمزية الداخلية و التأريخ النصي لها لأجل ما سبقها من عبارات .

البناء الجملي المتواصل في قصيدة (قربان) للشاعر رياض الفتلاوي

ما عاد ممكنا و بسبب الافق الرحبة التي فتحتها النثرية الحقيقية في قصيدة النثر ، اقول ما عاد ممكنا الاستمرار في اعتقاد ان من قصيدة النثر القصيدة التي تثلم فيها النثرية و يشظي النص فيها . حيث ان التخلي عن الوزن ليس المقوم لقصيدة النثر ، بل التخلي عن الوزن يخرج القصيدة من الشعر الموزون ، لكنه بعد ذلك اما ان تصبح قصيدة حرة تسعى الى اشكال من الموسيقى الشكلية الصوتية مفارقة للنثر العادي الانسيابي ، بصورية و تشظي تصويري ، او انها تصبح مقطوعة شعرية تكتب بسرد واضح و نثرية جلية محققة قصيدة النثر . قصيدة النثر ليست شعرا غير موزون فقط ، بل هي مقطوعة شعرية مكتوبة بنثر عادي جدا كما تكتب القصة و المقالة و من هذا النثر ينبثق الشعر و هذا ما اسميناه (النثروشعرية) .

ان الفرق بين قصيدة النثر (السردية ، الانسيابية) و القصيدة الحرة (المشطّرة، المتشظية) ليس في الشكل فقط ، بان الاولى افقية والثانية عمودية ، بل في اسلوب السبك ، فالسردية و الانسيابية و السلاسة بالبناء الجملي المتواصل مقوّم جوهري لقصيدة النثر ، و من دون السرد و الانسيابية و السلاسة لن تكون هناك قصيدة نثر . لذلك فالترصيف و اظهار النص بشكل مقطوعة افقية لا يجعله قصيدة نثر ان لم تكن تلك الافقية ناتجة بفعل انسيابية الكتابة ، التي تخل بها السكتات و الاهتمام بالصوت و وضع الفواز الصوتية و العلامات الفاصلة غير النثرية . هذه كلها تدل على ان القصيدة ليست قصيدة نثر بل قصيدة حرة . لا بد ان تكون الافقية نتاج ضروري و حتمي للكتابة و ليس شيئا زائدا .

نحن نؤكد على ان قصيدة النثر (سردية افقية) لانها بغير هذا الشكل لن تكون قصيدة نثر ، بل ستكون قصيدة حرة ، و لا يمكن لقصيدة النثر ان تكتب بتشطير لانها تأبى ذلك بسبب السلاسة و الانسيباية السردية . فافقية و نصية قصيدة النثر ليست مكملا بل ضرورة تفرضها عليها طبيعة الكتابة و ليست شيئا اختياريا يمكن التخلي عنه . حينما يكون بالامكان كتابة القصيدة بشكل مشطر فانا نعلم حينها انها ليست قصيدة نثر .

تلك النثرو شعرية لها مظهر اسلوبي نثري واضح هو الانسيابية ، و منها البناء الجملي المتواصل و المنطقية التجاورية للجمل، أي ان العبارات تكتب بنثر انسيابية متواصل من دون سكتات او فواصل . للنثروشعرية درجات من التجلي و لقد اجاد الكثير من شعراء مجموعة تجديد هذا الفن و من ابرع من اجاد في النثروشعرية و البناء الجملي المتواصل و المنطقية التجاورية هو الشاعر رياض الفتلاوي ، و جميع قصائده النثرية هي شواهد و نماذج للقصيدة السردية

الانسيابية السلسة منها قصيدة (قربان) المنشورة في مجة اقواس الشعر .

(قربان)

رياض الفتلاوي

مذ ولد الحرف في حنجرتي وهو يتغرغر بين مسامات البلعوم و يتغصغص بهشاشة صورته في تكسرات المرايا الضبابية. ثمة صبح من خفايا اعشاش السنونو بين الجدران تعلن ولادة فصل جديد في زحمة استغفال، والنهار رويدا يعد طلاسم وجهي ، بينما حلمي والشمس وبعضا من غروب سعفات النخيل لم يكتمل رسمها في إناء النهر الصامت. سأتهجد نظرتي وأن غلبني الكفيف برسم كلام الأصم في لوحة قربان الرب أثناء التنويم المجسم في روح الموت قبل الموت. لست سرياليا يقتطف السطور من حديقة الوهم، كذاك الذي تقيء الشعر على منصة بلهاء تصفق لها الأيادي المبتورة. خذ حنجرتي لعلك تجدني فيها صرخة براءة برائحة النارنج ، وعطري خفيف من بقايا طينة أجدادي. هكذا وجدت الأطوار في ساعتي كل لحظة تعزف وردة حمراء كوجه العراق في زمن التراب وأبيه.

ان (البناء الجملي المتواصل) في الواقع هو حقيقة مادية بلاغية ، و ليست امرا انطباعيا و لا ذوقيا و لا جماليا تحليلا يقبل التأويل والادعاء ، بل هو ظاهرة كتابية نصية حاله كحال العلامات الاملائية و النحوية و المفاهيم النحوية و البلاغية ، لذلك فهو يعتمد على الاستقراء النصي و المادي الذي لا يقبل الشك . و من اسسه او عناصره هي الحالة التي تكون فيها العبارة متميزة بطول نسبي و اتصال نسبي و تناسق نسبي . و كلما ظهرت كتل الكتابة باطوال واتصالات و تناسقات اكبر كان البناء الجملي اكثر تواصلا و كان النص اكثر نثرية من حيث البناء .

و تـاتي هنا براعة الشاعر في ان يخلق من خلال هذا النثر شعرا و ان ينبثق من وسط هذه النثرية الشعر الجلي ، وهذه هي حالة (الثنروشعرية) حيث يتكامل الشعر والنثر ، ولقد حققت نصوص السردية التعبيرية نماذج عالية الدقة في هذا الشأن .

في قصيدة (قربان) البناء الجملي المتواصل جلي جدا ، و النثروشعرية جلية جدا ، حيث العوامل الجمالية و المعادلات التعبيرية الشعرية جلية بالسرد التعبيري و الرمزية الشعرية و الالتقاطات العميقة و المجازات و الانزياحات ، وكلها تقنيات تخلق الظاهرة الشعرية .

في قصيدة (قربان) تتجلى الانسيابية في (البناء الجملي المتوصل العالي) ، حيث تظهر الجمل بطول و اتصال و تناسق عال نسبيا .فالنص الذي يبلغ طوله (ثمانية اسطر) كتب بكتلة واحدة ، يتكون من ستة جمل فقط .

١- مذ ولد الحرف في حنجرتي وهو يتغرغر بين مسامات البلعوم و يتغصغص بهشاشة صورته في تكسرات المرايا الضبابية.
٢- ثمة صبح من خفايا اعشاش السنونو بين الجدران تعلن ولادة فصل جديد في زحمة استغفال، والنهار رويدا يعد طلاسم وجهي ، بينما حلمي والشمس وبعضا من غروب سعفات النخيل لم يكتمل رسمها في إناء النهر الصامت.
٣- سأتهجد نظرتي وأن غلبني الكفيف برسم كلام الأصم في لوحة قربان الرب أثناء التنويم المجسم في روح الموت قبل الموت.
٤- لست سرياليا يقتطف السطور من حديقة الوهم، كذاك الذي تقيء الشعر على منصة بلهاء تصفق لها الأيادي المبتورة.
٥- خذ حنجرتي لعلك تجدني فيها صرخة براءة برائحة النارنج ، وعطري خفيف من بقايا طينة أجدادي.

٦- هكذا وجدت الأطوار في ساعتي كل لحظة تعزف وردة حمراء كوجه العراق في زمن التراب وأبيه.

هنا تظهر الجملية المتواصلة ، فالقصيدة الشعرية بهذا الحجم تكتب في المعهود في القصيدة الحرة باكثر من عشرين جملة كما هو معلوم ، بسبب التشظي و التشطير ، اما في قصيدة النثر ، فانها و بشكل ضروري تكتب بجمل طويلة سردية و انسيابية و سلسة . فمعدل طول الجملة هنا هو (واحد سطر و ثلث السطر) ، وتبلغ الجملية التواصلية و الانسيابية اوجها في الجملة الثانية التي يتجاوز طولها السطرين . هذا من جهة (الانسابية الجملية) و هناك انسيابية أخرى لا تتحقق الا في قصيدة النثر ، بل تعتبر من الضد للشعر في القصيدة الحرة ، هي التواصل بين الجمل اي (منطقية التجاور الجملي) بحيث تكون جميع الجمل ضمن ناظم كلامي و احد خال من التنقلات غير المنطقية و خال من التشظي . نجد المنطقية التجاورية للجمل جلية جدا في قصيدة (قربان) اذ انها فعلا كتلة كلامية واحدة ، و من هنا كانت افقية النص ضرورة فرضتها الكتابة و ليس شيئا زائدا و مفتعلا . و في الواقع هذه الحقيقة اي تحقيق الشعرية من خلال كتابة غير انزياحية تركيبيا و فقراتيا (اي تكتب بفقرة نثرية عادية) تبطل قانون الانزياح الذي تقوم عليه الشعرية في النظرية الاسلوبية المعروفة ، و لقد بينا مرارا ان الاسلوبية ناجحة في تفسير الظاهرة الجالية الشعرية الا انها تحتاج الى تعديلات احدها هذه الحقيقة .

تأجيل البوح و النص الموازي في قصيدة (جندي) للدكتور أنور غني الموسوي

حينما نقرأ قصيدة جندي للدكتور أنور غني الموسوي سنرى و بوضوح امرا مهما و هو ان بداية النص كرسالة و فكرة ذهنية ليست هي بدايته البصرية الشكلية . و من المهم ايراد القصيدة اولا .

(جندي)

أيتها النهارات ، أيتها الطيور الحالمة، إنتظري انتظري ، فهذا قلبي لا زال يتعثّر فوق السفوح، قدماه من ثلج مرّ، و عيناه بقايا صوت نحاسي يبحث عن شيء من النسيم. لقد بحثتُ طويلاً في كل مكان تصل اليه أصابعي القصيرة ، بحثتُ في لوني الرمادي، و بحثتُ أيضا في عروقي الخفية فلم أجد صورةً لجندي. ربما أنني ملوث حدّ العمى. لا بدّ ان أعثر على نقائي لكي أرى صورة ذلك الجندي الذي أعرفه، الذي

يتوق لموت حرّ. انني آسف الان فعلا ، لأنني لم أتمكن من ذلك ، فأنا أعلم انّ للحياة ابتسامة لا يمكن رؤيتها الا بهذا الموت. أنا أقف هنا كلّ يوم كطائر الجزر البعيدة. أقف غريباً أصغي لذلك الصوت؛ صوت قلبي. أجل أنا اقف هنا أنتظر عودة روحي النقية؛ كلّ يوم عسى أن أموت كجندي.

هذا النص يطرح سؤالا مهما جدا ، و ربما غير مسبوق وهو انه متى يبدأ النص كوجود ذهني ؟ في هذا النص مفارقة واضحة بين التشكل البصري للكلام و التشكل الذهني له ، حيث ان الجملة الاولى (أيتها النهارات ، أيتها الطيور الحالمة، إنتظري انتظري ، فهذا قلبي لا زال يتعثّر فوق السفوح، قدماه من ثلج مرّ، و عيناه بقايا صوت نحاسي يبحث عن شيء من النسيم) لا يمكن التوصّل الى المراد منها الا بقراءة باقي النص ، و من ثم يتبين انها شرح للسبب الذي يريد ان يموت فيه الشاعر كجندي . كما ان الجملة الثانية يتأجل البوح فيها الى نهايتها حيث يقول المؤلف (لقد بحثتُ طويلاً في كل مكان تصل اليه أصابعي القصيرة ، بحثتُ في لوني الرمادي، و بحثتُ أيضا في عروقي الخفية فلم أجد صورةً لجندي.) و تأجيل البوح هذا في الحقيقة يعني تأخر البداية الذهنية للنص حتى اكتمال البوح وهذا يعني انطلاقه من الوحدة المعنوية المركزية و التي يمكن ان نسميها (الوحدة الاستنادية) و التي تتمثل هنا بعبارة (فلم أجد صورةً لجندي.) . فالنص في الذهن لا يبدأ من بدايته الشكلية و انما يبدأ من منتصفه من هذه العبارة الاستنادية المركزية .و بعد ان بين الشاعر سبب رغبته بان يموت كجندي ، عاد مستذكرا ما يفعله لاجل ان يصل الى تلك الغاية ، اي انه بين النتيجة اولا ثم بين السبب ثم بين ما يفعله لاجل تحقيق السبب اي سبب السبب . فما حصل هو ان المؤلف بين النتيجة الاخيرة ثم بين سببها ثم بين المسبب لهذا السبب ، بمعنى اخر انه قلب النص

رأسا على عقب ، فحقيقة البناء المنطقي للكلام هنا انه يبدأ من نهاية النص ثم ينتهي الى بدايته، و اذا ما قلنا ان الرسالة و التصور و المعنى هو وجود و تشكل ذهني للنص ، فان (النص الذهني) هنا يبدأ من نهاية (النص الشكلي) البصري و ينتهي في بدايته .

و اذا ما اتفقنا من ان النص الشكلي كموصل للرسالة هو حامل و وسيط وان الغاية التوصيلية تكمن في (النص الذهني) يتبين ان النص الحقيقي هو النص الذهني ، و انه قد بدأ هنا على اقل تقدير من منتصف النص الشكلي . و تمايز النص الذهني عن النص الكتابي قد يكون واضحا كما هنا و قد يكون خفيا ، الا ان وجود هذه الثنائية و لزومها امر لا تنفك منه اية كتابة حتى لو لم تكن أدبية و هذه الاشارة لم اطلع عليها في حدود قراءتي .

ان الاسلوب الذي مكّن المؤلف من هذه الحالة – اي مفارقة النص الذهني للنص الشكلي- هو امران واضحان الاول تأجيل البوح وهذا كان مسؤلا عن تأجيل البداية في الجملة الثانية و الاخيرة ، و الاسلوب الثاني هو (الرمزية التجريدية) ، وهذا ظاهر في الجملة الاولى التي بدأ بها النص (الشكلي) حيث ان من الواضح الابتعاد المعنوي و المجالي و الكلامي لهذه الجملة بما رمزت اليه و ما شرحته عن غيرها ، الا ان المؤلف اعتمد على تقارب شعوري و احساسي بين النهارات و الطيور الحالمة ، و بين الانتظار ، و بين القصور في السعي ، و بين المعاني التي يحملها الموت السعيد للجندي اي الشهادة ، و انه سيحتاج الى تجاوز القصور و انه سينتقل الى عالم من النور و السعادة مقاربٍ احساسيا للنهارات و الطيور الحالمة . فاعتمد المؤلف على هذا التقابل الشعور و الاحساسي و حمّل تلك المفردات و تلك العبارات ثقلا شعوريا و احساسيا غير مرتكز كثيرا على الترابط المعنوي ، فالمفردات متقاربة احساسيا و شعوريا الا انها غير متقاربة معنويا كما هو ظاهر ، وهذه هي الرمزية التجريدية .

و انا اذا ما نظرنا الى نفعية و انتاجية الكلام و الكتابة و انه لا بد من تحقق فائدة معنوية لكل كلام ، فان ذلك يعني في حال تأجيل البوح يتحقق نص او نصوص مؤقتة متأرجحة قبل تحقق البوح الكامل او الشرح الكامل ، و عادة ما تكون النصوص المؤقتة و المتأرجحة قصيرة بسبب تحقق البيان بفترة قصيرة من وجودها الذهني و التوهمي ، و اما اذا ما تمكن المؤلف من خلق نص مؤقت متأرجح كبير يتأجيل البوح و باللغة التجريدية فانه سينتج عن ذلك نص ذهني طويل مؤقت يختلف عن النص الذهني النهائي ، هذا النص المؤقت الذي له شخصيته و وجوده يوازي النص النهائي في عالم الافادة و الفهم ، و يمكن ان نسميه (النص الموازي) وهو من الاساليب و المعادلات التعبيرية الشعرية التي تحقق الابهار الفكري عند القارئ لما يسببه من انزياح عن التوصيلية المنطقية و لما يحققه من صدمة انكشاف حالة التوهيم المتعمدة .

الشخصية التعبيرية في قصيدة فريد غانم (دون كيخوته).

دونْ كيخوتِه

بقلم: فريد غانم

****

كلّما تأخّرَ رغيفُ الخبزِ على مساءِ ذلك الفارسِ الحزينِ، فإنّهُ يرى العمالقةَ المسكونينَ بالهشاشةِ وهم يجرشونَ الهواءَ بأنيابِهم المطليّةَ بزيتِ الخديعةِ، ويُطعمونَ الفقراءَ أرغفةَ البؤسِ وفاكهةَ الأماني القاتِلة. فيخرجُ من كتُبِهِ المزروعةِ بغُبار الأيَّامِ و صدَأِ القُوّةِ، يعتَلي صهوةَ المُدُنِ الهزيلةِ ويجري بترسِهِ المنسوجِ من الخيشِ بحثًاً عن غمامةٍ ناصعةِ البياضِ. كلّ ذلك بدون أنْ ينسى تسجيلَ بِطاقةٍ سرّيّةٍ لأميرتِهِ المُستحيلة.

سيكتُبُ الرُّواةِ في المُستقبلِ المُنثالِ علينا فُكاهةً تُمزِّقُ خواصرَنا.

وسيرسمُ الرّسّامونَ الماهرونَ للمُراءاةِ لوحةً من ألف لونٍ ولونٍ. وسوفَ تصيرُ الخيانةُ مهنةً مُشرِّفةً مختومةً على شهاداتٍ مزركشةٍ فوقَ جدران البَريق. وسوف يكونُ جفافُ ماءِ الوجوهِ زينةً للتَّقاسيمِ الميّتة، والوَسَطيّةُ تفوُّقًا والغباءُ سُلَّمًا للصّعودِ إلى قِمَمِ الحَضيض. وسوفَ يكتبُ المؤرّخون والعلماءُ والفلاسفةُ والمؤلّفونَ سيناريوهاتِ المسرحيّةِ بحروفٍ مقلوبةٍ وظلالٍ فاقعةٍ.

أمّا ذلك الفارسُ الحزينُ فيظلُّ يبحثُ عن غيمةٍ عذراءَ ونافذةٍ تُطِلُّ على تهليلةِ جدْوَلٍ بعيدٍ، وينتظرُ حبيبتَهُ العَصِيَّةَ صاعدةً من أبخرةِ الأناشيد. وها هو ما يزالُ يعتلي صهوةَ الهيكلِ العظميّ في الصّباح ليُطلقَ حربتَهُ المصقولةَ من الخشبِ المُتسوّسِ والعرَقِ الأبديّ على أعمدةِ الدّخانِ الماضيةِ في تَفسيخِ السَّماء والأرض. ثمَّ يربِطُ حصانَهُ بذيلِ حمارِه المربوطِ بفكرةٍ بائدةٍ ويأخذُ استراحةَ المُحاربِ في صفحةٍ ممحوَّةٍ، في عمقِ كتابٍ منسيٍّ، ما يزالُ مُعلّقًا على آخرِ خُصْلةِ ريحٍ نقِيّة.

فريد غانم شاعر و كاتب فلسطيني من مواليد قرية المغار، قرب بحيرة طبريا (الجليل/فلسطين) للعام ١٩٥٨. درس الأدب الإنجليزي وعلم النفس والقانون وحصل على شهادات من الجامعة العبرية في القدس. يعمل محاميًا منذ ١٩٩١، وشغل منصب رئيس بلدية لخمس سنوات. يكتب الأدب، وخصوصًا قصيدة النّثر، وقد نشر في العامين الأخيرين ثلاثة كتب أدبية "لو أنّ..."، "ترنيمة للقديم" و "عند اشتعال الظّلّ".

فريد غانم كاتب أدبيّ له أسلوبه الخاص في التوظيف الرمزي و الحفر العميق في الموروث الانساني، معتمدا على ثقافة و اطلاع واسع يمكّنه من استنطاق الموروث و تضمينه نصوصه نصوصه ليس بالمحاكاة او المساجلة و لا باعتماد الرمزية التأريخية الخارجية التي تكون بتوظيف الرمز الخارجي داخل النص، بل بالرمزية النصية الداخلية، حيث يخرج الرمز من تأريخيته الخارجية و يُصنع له تأريخ نصيّ جديد و دلالة نصيةّ و رمز نصي داخلي، هذا الأسلوب هو الرمزية النصيّة او الداخلية .

في سرديته التعبيرية (دون كيخوتيه) التوظيف ظاهر لرواية (دون كيخوتيه) الشهيرة و التي قد تعنون أيضا بـ (دون كيشوت). كما انّ الاعتماد على الأفكار و الملامح الرئيسية في الرواية ظاهر، و لا نريد هنا الاشارة الى التوظيف للرمز الخارجي و انما نريد الكلام عن الرمزية النصية الداخلية التي ابدع فيها فريد غانم لأنّ (الرمزيّة النصّيّة) هي احدى العناصر الأسلوبية في السرد التعبيري.

السرد التعبيري هو شكل شعري يعتمد السرد، لكنّ السرد فيها يتحرر كليّا من قصصيّته و يستعمل كأداة تعبيرية لتحميل النصّ طاقات تعبيرية و شعورية و عاطفية ،و تجلّي البعد الغنائي في السرد بالسرد الممانع للسرد و السرد المضاد للسرد، حيث السرد ليس بقصد الحكاية و القصّ و انما بقصد الايحاء و الرمز و الغنائية.

للرمزية النصية بعدان أسلوبيان الأول الرمزية التعبيرية أي الابتداع و الخلق الخاص و الفردي للرمز و الثاني التأريخ النصي بجعل تأريخ للمكوّن او العنصر اللغوي في النص مختلفا عن الخارج.

تتجلّى الرمزية التعبيرية في تجلّي الرؤية و النظرة الخاصة الاعتراضية و الفردية في مجموعة من المعاني التي وردت في النص (الفارس ، العمالقة، الرغيف، الترس ، الاميرة ، الكتابة و الكتاب ،

الحربة و الحصان) فانّا نلاحظ انّ كلّا من تلك المعاني قد وُظّف في السرد لأجل الايحاء و الرمز الى دلالات نصيّة برؤية معترضة و مغايرة للخارج كما هو واضح مكتسبة بذلك رمزية تعبيرية قوامها الاعتراض و الفردية.

و اما التأريخ النصّي فانّا نجده واضحا في بعض المعاني الرئيسية او المركزية كـ (الفارس، العمالقة، الكتبة، و عدة الفارس) و هناك مكونات (او شخصيات شعرية تعبيرية) ذات تأريخ نصّي أقصر مثل (الرغيف و الأميرة). انّ التطور الزمني و الرمزية لتلك المكونات و بما يقابل التطور الحدثي يمكننا من وصف تلك المكونات او العناصر النصيّة التي لها تأريخ نّصي تعبيري و ايحائي و رمزي تطوّري في النصّ بأنها (شخصيات تعبيرية). و الشخصية التعبيرية هذه هي أحد مظاهر السرد التعبيري.

ملاحظات

(١) جميع الحقوق بخصوص النص و المقال محفوظة لمجلة تجديد فلا يجوز نشر أيّ منهما باي شكل كان الا اقتباس او في كتاب خاص بأدب المؤلف مع الاشارة الى المصدر.

(٢) كثير من التعابير و المصطلحات الواردة في الكتاب مبيّنة و مفصلة في كتاب (التعبير الأدبي) لصحاب المقال د أنور غني الموسوي و المنشور في مدونته الخاصة.

الموجهات الدلالية التعبيرية في " من زاوية ميّتة"

زاوية ميّتة

حسن المهدي

في هذه المرّة كنتُ قائماً أرقب شجرتي عند خطّ الزوال، وحيدةً، عارية، ومهلهلة في الوجع البارد، كلّما استطال ظلُّها المدبّب النحيف ليرسم زاوية ميّتة على الأديم البربرّي الموحش المسوّر بفزاعات مضحكة. وفي هذه المرة أيضا، ومن نفس الزاوية الميتة، وفيما أسراب الزرازير التي تشاكس قطيعا غيميّا باستعراض بهلواني مذهل، محلّقة في بؤرة ضوئية أحادية البعد تمتد للأعلى كنسغ يشرئب متضرعاً لنفق سماوّي معتم حتى بتّ لا أكاد أبصر يدي وهي تنفذ في اللحاء المقدّد

وكأنها لم تطله، فتمر في الهباء الثلجي ولم تعد ترسم لي كما كانت زعنفة أو قارباً أو عصا ساحر في استطالة ظلّها الممدّد الشحيح الذي ينوء تحت مداس قدمَيّ المتخشبتين.

في هذه المرة كان الظلّ شمعاً يسيح من خدّ الشمس ويتسربل في احمرار الغروب. أدركت مليّا أنّ هذه المرّة قد تكون آخر مرّة حقاً، فرميت لسرب الزرازير المغادرة تلويحة وداع لكنّه و يا خيبتي لم يلتقطها. هل لأنني في زاوية ميتة؟

· حسن المهدي شاعر وكاتب عراقي من مواليد ١٩٥٧ ديالى . صدر له ديوان (المماس) ٢٠١٦ . ظهر أسمه في العديد من المجلات والصحف العراقية منها مجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر المكتوبة بالسرد التعبيري.

أكثر ما يواجهنا في قصيدة الشاعر حسن المهدي "زاوية ميتة" هو الوصفية التعبيرية التي تحقق التماسك و الوضوح في البنية السطحية مع عمق واسع الدلالة. كان لأستخدام موجهات و نعوت و قيود دلالية ذات بعد تعبيري و ايحائي دورا في تحقيق ذلك الانفتاح و التوسيع الدلالي و التعظيم لطاقات اللغة. و هذه الحالة من التعظيم لطاقات اللغة ساعدت في تحقيقها كتابة النصّ بأسلوب السرد التعبيري، و الذي يعطي الكاتب مساحة واسعة في تضمين نصّه موجهات تعبيرية ايحائية و مزية لا يكون بمقدور الاشكال الشعرية الأخرى استيعابها كما هو واضح.

انّ وظيفة الموجهات الدلالية في الكلام العادي تضييق المعنى و تصغير المساحة الدلالية للكلام و عباراته بينما في الموجهات الدلالية

التعبيرية الرمزية و الايحائية كما في قصيدة "زاوية ميتة" فوظيفتها توسيع المعنى و تعظيم المساحة الدلالية للكلام و عباراته. ونقصد بالموجهات الدلالية التعبيرية وضع وصف او قيد اعتراضيّ تشخيصيّ و تحديد اتجاه الفهم و المجال المعنوي المتحقّق في الجملة الا انه ليس بقصد تضييق المعنى و تصغير مساحة الدلالة بل بالعكس لأجل توسيع المعنى و تعظيم الدلالة.

انّ الجملة -اي جملة- تسعى في طريق الفهم و الافادة نحو اتجاه معنوي معين اكثر تشخيصا و اصغر دلالة، و الذي يحدّد ذلك الاتجاه هو المفردات الموجّهة من نعوت و اضافات و اعتراضات و اشارات توصيلية و بيانية، و نلاحظ و بوضوح انّ الجمل في قصيدة "زاوية ميتة: معبّأة بالمفردات الموجّهة، الا ان الذي فعلته ليس تضييق المعنى و تصغير مساحته الدلالية بل توسيعه و تعظيم دلالته.

ما نجده في نصّ " زاوية ميتة" موجهات دلالية زادت النصّ تكثيفا و سعة لأن الموجه الدلالي هنا لم يكن بيانيا و توصيليا و انما كان ايحائيا و رمزيا، و هذه هي النقطة المهمّة التي تجعل هكذا موجهات دلالية تختلف عن القيود و النعوت التوصيلية البيانية.

انّ هذه التجربة تكشف و بوضوح انّ التكثيف و الانفتاح الدلالي كما يمكن ان يكون في النصّ المضغوط لفظيا و القصير و المختزل في تركيبه اللفظي فأنّه يمكن ان يكون بسرده السلس و بالموجهات و النعوت التعبيرية. بمعنى آخر ان التكثيف و الاختزال في النصّ ليس ظاهرة شكلية كما يعتقد بل هو ظاهرة ذهنية، فلربما جملة متكونّة من نصف سطر تكون مطولة لاعتمادها موجهات توصيلية بينما نجد نصّا يتجاوز الصفحة أكثر تكثيفا منها لأنه اعتمد موجهات تعبيرية رمزية و ايحائية كما هو الحال في قصيدة "زاوية ميتة".

سنشير هنا الى تلك الموجهات التعبيرية و التي سنضعها بيّن قوسين للتمييز و الاختصار. فنجد انّ الشاعر لم يكتف في بيان رؤيته من زاوية مطلقة و انما بيّن انها (ميتة) ثم هو يرقب شجرته (عند خط الزوال) وهذا توجيه ايحائي، تلك الشجر لم تكن حرّة المعنى بل هي (وحيدة، عارية، ومهلهلة) في (الوجع) و ليس أي وجع بل الوجع (البارد) . انها كلّما استطال ظلُّها (المدبّب) و (النحيف) ليرسم زاوية (ميتة) كان ذلك (على الأديم) (البربرّي) (الموحش) (المسوّر) (بفزاعات) (مضحكة). و هنا في هذا الجملة بلغت الموجهات الدلالية تجليّها الاقصى في توجيه المجال الدلالي الى مجالات خاصة و دقيقة الا انها ليس توصيلية و بيانية بل رمزية و ايحائية. ثم يبين انه في هذه المرة ايضا (ومن نفس الزاوية الميتة) (وفيما اسراب الزرازير) التي (تشاكس قطيعا غيميّا) (باستعراض بهلواني مذهل) (محلقة في بؤرة ضوئية) (احادية البعد) تمتد للأعلى كنسغ) و هو ليس أي نسغ بل نسغ (يشرئب متضرّعا لنفق سماوي) وايض هو (معتم) ثم يقول: وهي تنفذ في اللحاء و ليس أي لحاء بل اللحاء (المقدّد) (وكأنها لم تطله) فتمر في الهباء وهو ليس أي هباء بل الهباء (الثلجي) في استطالة ظلّها (الممدّد) و (الشحيح).

انّ هذا النصّ المكثّف في بنيته العميقة يعلّمنا انّ الموجهات الدلالية التعبيرية بأبعادها الرمزية و الايحائية تزيد من المساحة المعنوية و الطاقات الدلالية للكلام بخلاف الموجهات الدلالية البيانية المعهودة التي تضيّق المعنى و تصغّر مساحته الدلالية.

التكامل النثروشعري في قصيدة (سومري يبحث عن أرض سومرية)

قصيدة النثر هي حالة التكامل في التضاد ، انها ليست فقط حالة اجتماع الاضداد بل هي حالة تكامل تلك الاضداد المجتمعة . على مرّ العصور و الشعر يفهم انه ضد النثر ، الا انهما و بشكل غير مسبوق يجتمعان في قصيدة النثر . اذن قصيدة النثر انجاز انساني منقطع النظير .

لقد صار معهودا تراجع النثر في النص حينما يكون المجال للشعر ، و ايضا العكس حاصل اي تراجع الشعر في النص حينما يكون المكان للنثر ، بل في بعضها ينعدم الاخر بوجود احدهما وهذه هي الضدية الكاملة ، اما في قصيدة النثر، فالشعر و النثر ليس فقط يجتمعان و يحضران بل و يتكاملان و هذه هي حالة التكامل (النثروشعري) وهو امر لم يكن ليخطر على بال انسان حتى كانت قصيدة النثر .

لكل من الشعر و النثر خصائص كتابية و عناصر نصية ، حينما تتحقق تلك العناصر و تتجلى تلك الخصائص فان الشعر يتحقق و النثر ايضا يتحقق . في قصيدة النثر نجد خصائص الشعر و النثر حاضرة و نجد عناصرهما حاضرة في النص الواحد و في العبارة الواحدة .

يتجلى النثر في الكتابة بانسيابية العبارة و البناء الجملي المتواصل و كتابة النص بشكل جمل و فقرات ، و يتجلى الشعر بالرمزية و الايحائية و الانزياح و التقاط الصورة العميقة و تجلي التجربة الانسانية بمعادلات نصية. و من الواضح عدم امكانية تحقيق الاجتماع للشعر و النثر في الشعر الموزون فضلا عن المقفى لتعذر النثر فيها ، كما ان القصيدة الحرة – وهي القصيدة التي تتخلى عن الوزن الا انها تحافظ على الموسيقى البصرية بالتشطير و الموسيقى الذهنية بالتشظي – القصيدة الحرة ايضا تفشل في تحقيق اجتماع الشعر و النثر ، فلا تتحقق قصيدة النثر فيها . اما قصيدة النثر المعتمدة على الجمل و الفقرات و المعتمدة على السرد و البناء الجملي المتواصل من دون سكتات و لا تشطير و لا تشظي ، و التي منها و من وسط هذا العالم النثري المتكامل ينبثق الشعر برمزيته و ايحائية و انزياحيته و التقاطاته العميقة و معادلاته النصية المحاكية للعوامل الجمالية الانسانية المتخفية .

لقد استطاع شعراء مجموعة تجديد تحقيق النموذج لقصيدة النثر ، بصورتها التي يتجلى فيها الشعر و النثر و التي يتكامل فيها الشعر و النثر بكتابة قصيدة شعرية تشتمل على كل تقنيات الشعر بنص مكتوب بنثرية كاملة مشتمل على كل مقومات النثر ، و من هؤلاء الشعراء الشاعر ميثاق الحلفي ، و هنا سنجد (التكامل النثروشعري) حاضرا في قصيدته (سومري يبحث عن أرض سومرية) بتجلّ واضح للنثر و الشعر بالسرد التعبيري و الجمل و الفقرات و الرمزية و الايحائية و الانزياحات و التقاطات و الصور الشعرية .

(سومري يبحث عن أرض سومرية)

ميثاق الحلفي

(وهو يجمعُ سُحبَ الهورِ العالية ، وينقلُ رسائلَ العشقِ من جيبٍ الى جيب ،يُغسّلُ موتى البردي بمشحوفِ أبيه الذي استعاره من صيادٍ نفقَ سمكه ذات جفاف. وحدكَ ايّها النهرُ تعرِفُ الغرباء وتفهرسُ احلامَ فتيتِكَ وأشلاءَ ثوارِكَ ،تعرِفُ أثارَ الجّلْدِ ، ما من أصبعٍ مبتورةٍ إلاّ وسامرته قيثارتك. يامَنْ لَمْ تخنِ الطينَ حينَ كانوا يحملونَ المشانق ، كلُّ جرفٍ فيكَ تاريخٌ. كنتَ تمسحُ على رؤوسِ اللقالقِ ،تُدوزِنُ تقاسيمَ انبعاث الضوءِ على أكفانٍ غير مدفوعة الثمنِ،ت َعدّ العصافيرَ على قواربِ القيامة، أيّها الخارجُ من فوهاتِ الجراح، أحقاً تموتُ تحتَ المطر وتسقطُ نبوءة السماءِ وتدفنُ وجهكَ بينَ نهدي (عشتاروت) .

سومريٌ يرى نهايته على ابوابك المخلّعةِ لَنْ تهدأ رئته عن دخانِ فجرك. سأبكي بحرقةٍ، تُداعِبُ يدي أطراف الأرضِ المذنبة، بعكازٍ متسخٍ عليه خطيئة إلهٍ. ايامك الراسبة في قاعِ الدِّلالِ ، وبعد أنْ ينام اطفالي سأخبرهم بأنّي عثرتُ على ارضٍ لا يموتُ فيها نبيٌ.)

لدينا نص متكون من عشرة اسطر كتب ، بسبع جمل في فقرتين فقط ، ببناء جملي متواصل حيث الكلام الانسيابي و الحديث المتواصل و السرد التعبيري المكون للفقرات ، و بهذا يتحقق النثر .

من وسط هذا الفضاء وهذا الجو النثري ينبثق الشعر حيث الرمزية في مفردات النص و كياناته و الايحائية المتجلية و الانزياحات الشعرية الواضحة و الالتقاطات الشعرية الفذة و صور شعرية عالية و معادلات شعرية تحاكي عوامل جمالية عميقة ، و كل هذه الامور واضحات جدا في النص لا تحتاج الا لقراءة النص لتبينها و الدلالة عليها . و بهذا

يكون هذا النص قد حقق الحالة النموذجية للتكامل النثروشعري ، بالتجلي العالي للشعر و النثر ، و بذلك تتحقق حالة نموذجية لقصيدة النثر .

الكتل التعبيرية المتوهجة عند كريم عبد الله

التوهج النصي المتقوم بالادهاش و التكثيف من اهم مميزات كتابات كريم عبد الله ، و الظاهر لكل من يطالع اي نص من نصوص كريم عبد الله يجده لا يقبل ابدا ان يكتب نصا الا بكلمات متوهجة تتلألأ . انك حينما تقرأ نصا لكريم عبد الله تشعر و كأنك ترى سماء صافية و نجوم مشعة تبهر و تدهش .

هنا سنحاول تتبع الخصائص الابداعية في كتابات كريم عبد الله و التي تعطيها هذا الوهج الجمالي الفتان ، و الميزة الاهم لكتابات كريم عبد الله الجمع بين الفنية العالية بمثل هذا التوهج النادر و بين العذوبة و القرب و في الواقع اننا ندعو دائما الى ادب قريب و ممتع و في نفس الوقت احترافي و عالي الفنية ، يجمع بين الابداع و القرب و بين الفنية العالية و الامتاع ، وهذا ما لا يجيده الا قليليون من كتاب الادب اليوم ، لكن و بصراحة الشعر السردي و السردية التعبيرية قد مهدت الارضية لهكذا ادب نادر و فذ ، و شعراء مجموعة الشعر السردي قد حققوا تلك الغايات ، وهذا امر مهم و تأريخي .

هنا سنحاول تتبع تلك الميزات و الخصائص الجمالية و التعبيرية في قصيدة (كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) وهي نموذج لكتابات كريم عبد الله في هذا الشكل الكتابي .

كريم عبد الله ؛ كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي

هذا النص قصيدة تعبيرية باسلوب الشعر السردي ، يجمع بين البوح الرقيق و القرب و الامتاع و بين التوهج العالي للمفردات و التراكيب و الفنية العالية محققا كما و كيفا ابداعيا حسب قانون الابداع في جوانب معادلته من الاصالة و التجديد و الرسالية .

بخلاف الفنون البصرية فان الكتلة التعبيرية - و هي الوحدة المادية التي يشتغل عليها المبدع لانتاج فنه – و التي تتوحد في الفنون البصرية ، فانها في الفنون السعمية كالنص هي في الاصل متعددة ، فالوحدة الكتابية في الاصل تعتمد البناء الطولي الزماني و ليس العرضي المكاني البصري ، فلدينا المفردة ثم الاسناد بين مفردتين او اكثر ثم الجملة ثم النص ، فهذه اربع وحدات كتابية كل منها يمكن ان تكون كتلة تعبيرية ابداعية . و لقد اجاد كريم عبد الله في ابداعه الادبي على المستويات الاربعة ، فعلى مستوى المفردة هو معروف باستخدام خاص للمفرادت و التطعيمات و على مستوى النص هو معروف بالنص المفتوح و المجانية و على مستوى الجملة ايضا معروفة كتابته بالكثافة و الومضة و الضربة الشعورية ، و اما على مستوى الاسناد وهو العمل على جزء الجملة فهذا مما يتقنه كريم عبد الله فعلا وهو ما خصصنا هذا المقال له لان الحديث عن المستويات الاربعة يطول فعلا ، كما ان كلامنا هنا اي على مستوى الاسناد وجزء الجملة سيكون نموذجا لتبين جماليات التعبير عند كريم عبدالله في المستويات الاخرى .

و بخصوص الفردية و الاسلوب الخاص الذي تتميز به كتابات كريم عبد الله ، فان اي متتبع و متأمل في تلك لكتابات سيجد واضحا الضربة التأثيرية التي يعتمدها كريم عبد الله في اجزاء الجمل معطيا اياها

توهجها الخاص المستقل عن الجملة ، بمعنى اخر ان كريم عبد الله ليس فقط يعمد الى التأثير الجملي و توهج الجملة الشعرية ، بل انه يعمد الى تركيب الجملة و تكوينها من اجزاء متوهجة لها تأثيرها الجمالي الخاص .

ان فهمنا للكتلة التعبيرية كمؤثر جمالي ضمن ادوات النقد التعبيري يختلف عن الفهم الاسلوبي له الذي يتمحور حول الشكل و النص و العلاقات النصية لذلك كان الانحراف و الانزياح و الذي هو فهم متطور للمجاز مركزيا في الاسلوبية . اما النقد التعبيري الذي نتبناه فانه ينظر الى التوهج اكثر من النظر الى الانحراف ، و يرى الفردية و التفرد في تلك القدرة على تعظيم الطاقات التوهجية للوحدات التعبيرية ، و ما الانزياح الى جزء من ذلك التوهج ، ذلك التوهج الذي يمتد في عمق النص باعتباره كلاما و نظاما لغويا و في الانظمة الماوراء نصية باعتبارها انظمة جمالية و تأثيرية و شعورية و انسانية ، بمعنى اخر ان النقد التعبيري يهتم بالانظمة الجمالية للوحدات التعبيرية اللغوية اكثر من لغويتها و نصيتها . وهذا الفهم يعطي مساحة و فهم اوسع للظواهر الجمالية و الادبية . لذلك يمكننا وصف النقد التعبيري بانه تجاوز للفهم الاسلوبي و انه يمثل مرحلة) ما بعد الاسلوبية (للحقائق التي بيناها.

في قصيدة (كلما أناديك تتعطر حنجرتي) و اضافة الى ما نراه من ان هذا العنوان وحده نص تقليلي متكامل ، و بجانب الابهار و الضربة الشعورية و الجمالية في هذه الجملية الشرطية و الرابطة لانسانية العميقة التي يصورها ، فاننا نلاحظ ان التوهج في عبارة (تتعطر حنجرتي) غير مقتصرا على الانزياح ، و انما هناك عمق تعبيري حقيقي ، و أثر جمالي يعطي للكلمات معان اخرى وهذا ما نسميه (الرمزية النصية) حيث تصبح للكلمات رمزية و معان تختلف عن معانها و دلالاتها خارجه ، كما ان هذا التوصيف للشعور الانساني الذي يصف بها الشاعر نفسه ، اي تعطر حنجرته يعد من حالات بلوغ الحدود الشعورية القوى ، اي ان المعبرقد بلغ اقصى درجات و مستويات التجربة الانسانية في هذا الشأن و هذا حقيقة يذكرنا بالشعر

العذري عند العرب ، حيث انهم يبلغون مثل تلك المستويات القوى جدا في تعبيراتهم و تعلقهم و وضعهم الانساني مع من يحبون ، و لقد وصفناه في كتابات لنا (بالبوح الاقصى) وهذا بلا ريب عامل من عوامل الصدمة و كاشف عن معادل جمالي عميق يتحرك في مجال ما وراء النص في وعي القارئ و الانسانية . و من المهم التأكيد ان التأثير التعبيري و الجمالي و الشعوري عموما بل و الانساني لا يوجد في النص حقيقة بل يوجد في عوامل الوعي الانساني و المجالات الجمالية و اللغوية الماوراء نصية ، و وظيفة الشاعر ليس اختيارات نصية فقط ، بل اختيارات ماوراء نصية ، بل الشاعرية تكمن في امساك الشاعر بتلك المعارف الماوراء نصية ثم يترجمها الى عوامل نصية تعبيرية .

ان كريم عبد الله في نصه هذا لا يرى الكلمات فقط بل يرى الشعور الانساني حتى انك تشعر انه يرى عوالم شعورية و تأثيرية عميقة في الوعي قبل ان يرى التعابير مكتوبة وهذا من بديع الادب فعلا ، اذ يقول في قصيدته هذه :

(هذا الأثيرُ يحملُ عطرَ تصاويركِ وحدها تتنفتّحُ في ليلِ عيوني)

العذوبة و الهزة لا تكمن في التصوير البديع و البوح الرقيق ، و انما في الوقفات الانسانية في اجزاء هذه الجملة ،حيث نجد عمقا صوتيا شعوريا في اسم الاشارة و بدله في عبارة (هذا الاثير) و في الحقيقة لا يعطينا كريم عبد الله و في بداية قصيدته الا ان نلفظ هذه العبارة بهذه الكيفية (هذاااااااا.. أل ...أثيييييييي...ر) و بقدر النَّفَس و عمقه تضرب هذه العبارة في عمق الانسانية و الشعور الانساني ، و تخبرنا و بوضوح ان الادب ليس نصا فقط بل هو عالم كبير واسع ، ثم يتقدم الشاعر في بناءاته الكتابية حتى يصل الى كتلة تعبيرية اخرى ايضا تضرب في العمق تتمثل بعبارة (عطر تصاويرك) و من الواضح اتقان كريم عبد الله لتجريد الاشياء من خصائصها المعروفة و تحويلها الى كيانات اخرى فالبصري المادي الجمادي يلبس صفة العطر وهذا المجاز و الانحراف بل و المجانية احيانا و ان كان فنا عاليا و بديعا

لكن في العبارة و كما اشرنا ما هو اكثر عمقا و ابهارا الا وهو رؤية الشعور الانساني و تجسيده و تجلي الأثر الجمالية ، أي رؤية الكيانات و الانظمة الماوراء نصية العميقة في الوعي المنتجة لكم كبير من المعاني الجمالية و التأثيرية اللانصية و تجليها بقوة في الكتابةو لقد نجح الشاعر في ذلك .

تتكرر هذا الظاهرة الابداعية في باقي مقاطع النص حتى يقدم لنا الشاعر لوحة فريدة تقول كل شيء و تبوح بكل شيء و تدخل في مصافي البوح الانساني الجميل بما بذل الشاعر فيه من وقفات تعبيرية و ما قصده من تأثير جمالي و شعوري و توهج للمعاني في الوعي الانساني الكبير و العميق . ففي مقطع اخر :

(تمطرُ أحلاماً غزيرةً تسبحُ في ينابيعها الجديدةِ أصواتُ صبواتي) و ايضا يتكرر البوح التعبيري الاقصى و بلوغ المستويات العليا من البوح و التعبير بعبارة (تمطر احلاما) وهو المناسب لهذا النص الوجداني الجياش .

و هكذا نجد ذلك الاداء و تلك القوة التعبيرية و الطاقات الواضحة في اجزاء الجمل كعبارات (ألمَّ بريقَ عينيكِ) و (النجوم تستجدي أنْ تغسلَ عتمتها) و لا نحتاج الى كلام للاشارة الى بلوغ اعلى مستويات الانبهار الذي حل بالشاعر تجاه المثال الذي يحاكيه متمثلا في (عتمة النجوم)، و عبارة (أكاليلُ الأزهار تصطفُّ كلَّ صباحٍ على شرفتكِ) و عبارة (أسرابٌ مِنَ الطيور تحطّ ّ ُ على مائدتكِ لعلَّ فُتاتَ صوتك يجعلها تغرّدُ) و عبارة (فقبلَ أنْ أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) لقد اراد كريم عبد الله ان يكتب هذه التجربة الانسانية الرفيعة قصيدة خالدة حيث يقول (فأكتبكِ قصيدة خالدة) و قد نجح فعلا .

فسيفسائية التضاد في ثلاثية الغربة

كتب أنور غني الموسوي ثلاث قصائد متقاربة قضيّة و أسلوبا و متوالية في شهر واحد هي (الأعمى) قصيدة بوليفونية و (رجل رملي) قصيدة تجريدية و (رجل ميت) قصيدة مستقبلية . و اضافة الى تميّز الجميع بتقارب فلسفي و فكري بل و وحدتها المتمثلة بقضية الاغتراب و الغربة في هذا العالم ، فانها ايضا امتازت بالتقارب الاسلوبي من جهات ثلاث واضحة هي التضاد التعبيري و النثروشعرية و التجسيدية اللغوية .

ان كتابة القصائد الثلاث بثلاث اساليب تعبيرية (البوليفونية و التجريدية و المستقبلية) كان متعمدا ، لبيان مقدار الحرية التي توفرها السردية التعبيرية للكاتب ، فالقصائد تتميز بروح واحدة بل و جسد واحد الا انها تختلف في ملامحها الظاهرية ، فهناك مشتركات جوهرة و هناك تمايزات جوهرية ايضا ، و ما كان هذا ممكن لولا ان القصائد كتبت بالسرد التعبيري .

و نورد أولا تلك القصائد ثم نشير الى تلك الجهات :-

١- (الأعمى)

قصيدة بوليفونية *

أنا من هناك، من مدن الثلج، مسافر رملي، في قلبي صوت ماء. أتعثّر في بحور حيرى، لا تستريح إلا عند كل شاطئ ينشد أغنيات قديمة. أنا مجرد ذكرى جاءتنا من جهة بعيدة ، تحكي لنا قصّة الغياب. إنّها ما زالت تعيش في أوراق متربة، و ما زالت تنظر في المرأة بغرابة. كانت دوماً تقول لي أنّ الهباء شيء غريب يوهمنا بالحقيقة، إلا أننا حينما نخلد الى النوم نراه بوضوح، و نواجهه وجها لوجه، فيحكي لنا قصصه الباردة. ألا ترى هذا المكان بيديه الفضّيّتين يضيق على أنفاسنا، يصنع منها طابوراً طويلاً من صخور تحلم بطرقات باهتة. و هذا الزمان كم هو شاحب و حُرّ ، يتطاير من دون رجعة، إنّه يقهقه ساخراً من عيوننا الجاحظة . أنا لست واهماً كبيراً، لكنني أشعر بالعمى لذلك تجدني أدور في الغابة أبحث عن كلّ زهرة فريدة لا يراه سوى الأعمى، و كلّما عثرت على واحدة تقول لي : يا رجل الرمل ؛ أحيانا لكي ترى بوضوح، عليك أن تكون أعمى. إنني أسمع صوتها و أراها بقلبي لأنني رجل أعمى.

* البوليفونية : هي تعدد الأصوات في النص فلا يطغى صوت المؤلف بل تظهر اصوات اخرى كشخصيات و كيانات في النص لها صوت و ارادة و رؤية .

٢- (رجل رملي)

قصيدة تجريدية *

بشرتي جافة كوجه الخريف، ليس بسبب حرارة الصيف، و انما لأنني فقدت آخر قطرة ماء من جسدي. فأنني كل يوم أمرّ على بائع الحزن فأتبرع اليه بما لدي من دموع. و أيضا هناك أسباب أخرى لكلّ هذا الجفاف في روحي؛ أهمها أنني شيء غريب عثرتْ عليه الايام مستلقياً فوق جزيرة خاسرة قد هجرها أهلها. كنتُ حينها كومة رمل. و ليس هذا هو الشيء الغريب فعلا، بل الغريب أنني حينها كنت أستطيع الحركة و لم أعلم أنني رجل رملي، لكن الأن و أنا أتكلم اليك؛ أشعر أني رجل من رمل لا أجيد أيّ شيء. و أشعر أنني جاف جدا و مصنوع من الموت. أترى تلك السعادة، إنها تلمع كلؤلؤة في خيمة فضّية. إنها لا ترضى الا بقلب رحلَ به الموت عن مدن الخراب، لذلك فقلبي هذا مليء بالسعادة؛ و ذلك لأنني رجل ميت يتحدث إليك .

*التجريدية شعور عميق بالاشياء و اتحاد بها و ادراكها بشكل مختلف و ايصال ذلك كله بزخم شعوري الى المتلقي فلا يرى سوى الشعور فيبنى النص من وحدات شعورية و ليس معنوية.

٣- (رجل ميت)

قصيدة مستقبلية *

أنا لست شلالا عظيما و لا ورقة ربيعية ، بل أنا رجل ميت أزحف على الأرض الشاحبة كنهر ثقيل و أتفجر بلا رحمة كبركان صاخب . على ظهري أحمل كلّ شارع قد مرّ يوما بسواحل

مومباي . من روحي الباهتة تعلّم البحر مدّه الجامح . هكذا أنا منذ أن عرفت الموت و أنا أطير بلا اجنحة ؛ في جيبي قطارات غريبة. انها تتلوى كإعصار ، و تشعّ كثياب الصينيين الملونة .أنت لا يمكنك أن ترى وجهها المبهر ، لأنك لست ميتا مثلي . انها تتراقص على البحر ، و تغطي وجهه بألوانها الساحرة . أنا أراها كل يوم و أسمع شدوها ، لأنني رجل ميت .

* المستقبلية هي تجسيد الحركة في العمل الفني و المستقبلية في الكتابة هو تجلي حركة المكونات النصية داخله .

أ- فسيفسائية الاغتراب

من الواضح انّ القصائد قد كتبت للتعبير عن فكرة جوهرية و عميقة واحدة هي الاغتراب و الشعور باللانتماء في هذا العالم الذي يرفضه الشاعر بالكلية ، و ربما كانت هذه الثلاثية اختصار و تلخيص لكتابات الشاعر على مدى الثلاثين سنة السابقة . و بملاحظة كتاباته الاخرى المنسجمة مع الطبيعة و الكون و الوجود نفهم حدود و اسباب هذا الاغتراب و اللانتماء و انه عبارة عن ثورة و اعلان رفض للوضع القائم للبشرية من ظلم و قهر و استخفاف بالانسان . ان الشعر في جوهره طلب الخلاص ، و اعلان الرفض و اللانتماء هو شكل من اشكل طلب الخلاص . انّ الأمل الذي ترسمه هذه القصائد يتمثل بالمسكوت عنه في النصوص الا وهو المطالبة بتغيير الوضع القائم المزري للبشرية و الاتجاه نحو عالم افضل و حال افضل للانسانية ، فحضور الاغتراب و اللاانتماء هو في

حقيقته احضار للغائب المسكوت عنه وهو الخلاص بالتغيير و الأمل بالسعي نحوه .

انّ القصائد الثلاث مع تقاربها التعبيري بل وقاموسها اللفظي ، حققت لغة المرايا و الترادف التعبيري ، حيث تكون العبارات مرايا بعضها لبعض فيرى احدها عن طريق الاخر ، و تترادف الجمل في مدلولاتها و افاداتها ، وهذا هو شرط الكتابة الفسيفسائية . اذ يظهر النص او مجموعة النصوص على انها كتل كتابية متناظرة متشابهة على مستويات معينة ، وهنا قد تجلت الفسيفسائية - و التي هي احدى صور التناص - على مستوى الفكرة و الاسلوب . فعلى مستوى الفكرة اي الفسيفسائية الفكري كانت النصوص مرايا لفكرة الاغتراب ، وهذه هي الفسيفسائفة الخارجية التي تكون بين مجموعة نصوص ، و من جهة اخرى كانت العبارات و الجمل في كل نص مرايا لبعضها وهذه هي الفسيفسائية الداخلية ، و من ابرز عوامل تجلي فكرة الاغتراب اضافة الى التراكيب و الجمل القاموس اللفظي ، فان الاحصاء الكمي للمفردات النصوص سيبين طغيانا كبيرا للالفاظ التي تقع و تقترب من حقل الغربة و اللانتماء و الرفض و الخواء و الضيق و العجز . و اما الفسيفسائية الاسلوبية فهو ما سنتكلم عليه في الفصل اللاحق .

ب-الفسيفسائية الاسلوبية

تتجلى الفسيفسائية الاسلوبية و التي هي شكل من اشكال التناص الاسلوبي في التشابه و التقارب الاسلوبي ، و لا نحتاج الى كثير كلام الى بيان مدى التقارب الاسلوبي بين القصائد الثلاث ، و مع ان كتابة هذه النصوص بهذا الشكل و في هذا الزمن كان مشروعا متعمدا و مخططا له ، لكن يمكن ان يكون لكتابتها في اوقات متقاربة و تحت وطأة زخم شعوري متقارب دور في تلك الفسيفسائية . مع ان القصائد قد كتبت بثلاث

اسليب تعبيرية مختلفة ، حيث كانت قصيدة (الاعمى) قصيدة بوليفونية ، و قصيدة (رجل رملي) قصيدة تجريدية ، و قصيدة (رجل ميت) قصيدة مستقبلية ، الا ان وجود تقنيات اسلوبية متقاربة فيها امر واضح ، و من اوضح تلك الاساليب :اسلوب التضادية التعبيرية و القاموس النصي و التجسيدية اللغوية .
اما القاموس النصي فقد اشرنا الى تجليه و تأثيره في الفصل السابق ، و اما التجسيدية اللغوية (اللغة ثلاثية الابعاد) و هي التي تعني الرسم بالكلمات ، فان من الواضح اعتماد القصائد على الثقل التصويري العميق للمفردات ، فكانت اكثر العبارات ثلاثية الابعاد ، بحيث يستطيع القارئ تصور المشهد الشعري و كأنه ينظر اليه بل و يعيش فيه ، و لقد بينا في مقالات سابقة ان (اللغة التجسيدية) هي من أهم الوسائل التي تنقل القارئ الى النص و تجعله يعيش فيه و هي احد هم عوامل العذوبة ، و لو اجتمعت اللغة التجسيدية مع الرمزية و الايحائية اللامتناهية و القضية الكونية فانه سيتحقق العجز الكامل و ستتحقق (اللغة الساحرة) التي تتميز بيها هذه القصائد و نحوها .

و اما بخصوص التضاد التعبيري فلقد كان العامل الابرز لتحقيق الغرابة و الصدمة في هذه القصائد ، و العامل الاهم فعلا في اعطاء تميّز فسلفي و فكري استثنائي و متفرد للنصوص سواء على مستوى الفرد للكاتب او على مستوى المجووعة الكتابية العربية . ان انبثاق الرؤية من العمى في قصيدة (الاعمى) و انبثاق القوة و التماسك من الرمل في قصيدة (رجل رملي) و انبثاق الحياة و الحركة من الموت في قصيدة (رجل ميت) ، كانت اضافة الى فسيفسائيتها و تقاربها الفكري فانها كانت عامل صدمة و ابهار و ادهاش في النصوص .

انّ كل هذه الطاقات التعبيرية ما كانت لتتحقق لولا اعتماد السردية التعبيرية و التكامل بالنثروشعرية ، و هنا نبين باختصار امكانات و طاقات السردية التعبيرية و الكتابة النثروشعرية.

ت- السردية التعبيرية و التي اشبعنا فيه الكلام في كتبنا و مقالاتنا تعني باختصار سرد ظاهري بكيانات (وحدات) شعرية في تطور حدثي شعري ليس بقصد الحكاية و القصّ بل بقصد تجلي المشاعر و الافكار و الايحاء اليها و الرمز الى الاعماق التعبيرية . ان ظهور علم السرديات (narratology) و تطوره الكبير أدى الى الاعتقاد انّ الشعر يقابله السرد و هذا أمر خاطئ جدا ، بل الشعر يقابله النثر ، و اما ما يقابل السرد فهو الغنائية او ما نسميها بمصطلحنا الخاص (الصورية) . فهناك شعر سردي و هناك شعر غنائي (صوري) و هناك نثر سردي (القصّ) و هناك نثر صوري (الخاطرة و نحوها) .

و انا نستخدم مصطلح (السرد التعبيري) وهو يعني ايضا (الشعر السردي) لحقيقة ان مصطلح (الشعر السردي) و القصيدة السردية عالميا مستقر على الحكاية القصصية التي تكتب بالشعر المنظوم ، بينما ما نريده مختلف عن ذلك تماما ، ما نريده هو شعر الا انه يبرز و يطرح بشكل نثر ، ما نريده فعلا هو قصيدة نثر و ليس قصة شعرية . و من هنا فالشعر السردي الذي نتكلم عنه نعني به قصيدة النثر و ليس القصة الشعرية .

ان السرد التعبيري (الشعر السردي) متجل بقوة في هذه النصوص ، حيث انا نرى التجلي القوي لثلاثية هون Huhn) (triad السردية أعني : التتابعية (sequentiality) و التوسطية (mediation) و التوصيلية (articulation) .

و كلها تظهر عن طريق مكونات (شخوص) شعرية و ليس شخوصا قصصية ، في زمان و مكان نصي شعري و ليس حدثي تخيلي قصصي ، وتتجلى ايضا الممانعة (resistance) و التي تستخدم في أدبيات (ضد السرد antinarration) الا انني ارى ان الانسب استعمال لفظ (objection) بدل (resistance) في السرد التعبيري ، لأنّ ما يحصل فعلا هو ليس مقاومة للسرد ، بل هو ممانعة و اعتراض . ان ممانعة السرد للسرد و للحكائية هو الركن و الشرط الاساس الذي يقوم عليه السرد التعبيري ، فما يراه المتلقي ان الكاتب في عملية سرد الا انه حينما يبحث عن هذا السرد لا يجده ، و يمكن ان نصفه بانه (سراب السرد) ، فيظن للوهلة الاولى انه سرد ثم يتبين انه ليس سردا بالمرة .

ث- النثروشعرية .

انّ قصيدة النثر قائمة على التضاد ، التضاد في طريقة الكتابة و تجلي وحداتها الاساسية ، أقصد النثر و الشعر ، انّ النص الأدبي اذا لم يشتمل على شعر فانه لا يكون قصيدة نثر ، و اذا لم يشتمل على نثر فانه لا يكون قصيدة نثر . و بالقدر الذي تطالب فيه قصيدة النثر بشعرية النص فانها ايضا تطالب بنثريته . وهذا الامر اي ضرورية نثرية قصيدة النثر امر غائب بالكلية عن اذهان كثير من الشعراء العرب ، فتجد قصائدهم – التي يصفونها انها قصيدة نثر – تكاد تخلو من كل نثرية ، و هذا يخرج القصيدة و بلا ريب من دائرة قصيدة النثر. نعم هي قد تكون قصيدة و قد تكون شعرا ، لكن مع عدم تجلي النثر فهي ليست قصيدة نثر . النص الذي لا يتجلى فيه النثر لا يصح ان يقال انه قصيدة نثر .

في هذه النصوص الثلاث نجد نثرية طاغية حد انّ النصوص تكاد تصل ظاهرة (ضد الشعر antipoetry) و التي تعني كتابة الشعر بلغة غير شعرية ، و في الحقيقة طريقة (ضد الشعر) هي ممارسة تدريبية على قصيدة النثر ، حيث ان محاولة كتابة الشعر بلغة غير شعرية تصب في جوهر قصيدة النثر ، لكن قصيدة النثر لا تعني كتابة الشعر بلغة غير شعرية ، بل تعني كتابة الشعر بشكل نثر ، و تعني التكامل بين الشعر و النثر و التي نسميها (النثروشعرية) .

انّ الجوهر التضادي في قصيدة النثر الجامع بين الشعر و النثر شيء لا يمكن تصوره بسهولة و لا قبوله عند الكثيرين ، و هذا ناتج من الفهم الراسخ بان الشعر ضد النثر ، و هذا وهم ، بل يمكن ان يتكامل الشعر و النثر في النص الأدبي ، فكما ان النظامون كانوا يكتبون النثر بشكل نظم ، و القصة الشعرية كانت نثرا مكتوبا بشكل شعر . فانّ قصيدة النثر هي شعر يكتب بشكل نثر . بل حتى الغنائية (الصورية) التي هي يمكن ان تطرح بشكل سرد ، فلا تضاد حقيقي بين السرد و الغنائية . انني اعلم ان هذا الكلام قد يعتبره الكثيرون خارج حدود الواقع و المنطق ، الا انه هو الحقيقة ، و لقد اثبتت قصيدة النثر المعاصرة و الامريكية خصوصا ذلك و هكذا نجد كتابات مجموعة تجديد التأريخية اثبتت ذلك أيضا بقصائد نثر يتكامل فيها النثر و الشعر .

انّ هذه القصائد الثلاثة هي من اكثر قصائد انور الموسوي نثرية ، و خصوصا قصيدة (رجل رملي) بل ان هذه القصيدة قد حققت مستوى غير مسبوق في نثرية قصيدة النثر ربما لا نجده الا عند رسل ادسن (Russel Edson) .

العبارات ثلاثية الابعاد في نص (البحث عن أوروك)

لقد أخبرتني المساءات الرمادية عن أحجيّة مقدّسة تجلس بين الأطفال تعلّمهم حكايات الضوء . أنا لست واثقاً من الأنهار و الينابيع ، قال ذلك وهو غارق في حيرته وسط ذلك الجمع الأسطوري . قالوا بصوت فاخر : نعم هذه أيدينا تباركك ، لتكن هنا أسوار نحاسيّة ، و لتكن أوروك ثانية .

هكذا يحكي اللّون الحالك قصّتي الباهرة . كان الوقت يعدّ أصابعه بشراهة كبيرة . إنّني أراه ، هناك عند الزاوية يختلي بأحلامه العظيمة ، يحدّثني عن لون آخر للغروب. عجباً ، هذه أزقّة مدينتي الجليدية ، تكبر كسيقان الصنوبر بلا معنى .

يا لهذه لرياح البرّاقة ، تعصف بأوصالي في ليلة عيد ، تمنحني أغنيتها بكلّ عنف. أنا تلك الشجرة اللوزية القديمة . دمي يبتسم في الساقية ، كعصفور يجيد لغة الخلود . أخرج رأسي من تحت الأرض فأرى المجرة ، هناك حيث يلعب الفتية بأوهامهم اليابسة . هل ترى يا صديقي ؟ ليتك تخبرني أين يمكنني أن أعثر على حياة أخرى .

هذه زنبقة و أمنية و جسر أرجواني . ليس أمراً غريباً أن أكون شجرة . و ليس أمراً غريباً أن أتلمّس وجه الأرض بكل هدوء . يعشعش في رأسي سرب طويل من الطيور الملونة . إصغي جيداً ، يا لصوتها الشجيّ . أنا لا يمكنني أن أتصوّر جماله الأخّاذ .

حسناً ، ليجلس المستمعون ، و لتكن قيامة الحقيقة . الحقل البنّي لا يعرف الكذب ، و ذلك الرعد ما عاد يسرق قلوب الفتيات الحالمات . إننا شعب الماء ، ننمو في قلب الأرض الصخرية كفضّة نديّة قد عاد بها الصيّادون من بحار اللّازورد . شعرها من أشعة الشمس . يا لهذا البهاء الغريب .

درجات تجلّي العناصر الفنية (نقد كمّي)

البحث في درجات تجلّي العناصر الفنية هو من النقد الكمّي ، وهو مدخل الى علم النقد ، و يعتمد على الاستقراء و الاحصاء ، و تتبع تجلي العنصر المبوح في النص في كل وحدة تعبيرية و اهمها (الاسنادات و الجمل) ومعتمد على المعارف العرفية و الواقعية الجليّة . و درجة التجليّ قد تكون ضعيفة ان كان التجلي في أقل من (٣٠٪) من وحدات النص ، و متوسط (٧٠-٣٠%) و قوي (اكثر من ٧٠٪) .و يكون الاسلوب طاغيا ان تجاوز (٨٥٪) من وحدات النص .

الجهة الاولى : الاحصاء.

النص متكّون من (٥) فقرات بـ (١٨) سطراً ، و من (٢١) جملة . و ما يقارب من (٦٠) إسناداً ، و (٢٥٠) كلمة ، (٣٠) كلمة منها مركزية و (٥٠) كلمة موجّهة .

الجهة الثانية : التجنيس

درجة تجلّي شعر سردي (سردية تعبيرية) : (٨٥٪) ، درجة تجلّي نثروشعرية (الجمل و الفقرات) : (٩٠٪) ، درجة تجلّي قصيدة نثر حرة : (٩٠٪) ، درجة تجلي قصيدة نثر كتلة واحدة (صفر%) ، درجة تجلّي شعر ايقاعي : (صفر %) ، درجة تجلي شعرية صورية (٥٠٪) (الشعرية الصورية مع النثروشعرية يحقق اللغة المتموجة وهي من خصائص قصيدة النثر العربية . درجة تجلّي القص : (١٠٪) ، درجة تجلّي الدراما: (٢٠٪) ، درجة تجلّي الخطابة : (١٠٪) ، درجة تجلّي الخاطرة : (١٠٪) . درجة تجلّي النص المفتوح : (٥٠٪) ، درجة تجلّي النص الحر العابر للاجناس : (٣٠٪) .

الجهة الثانية : مستوى ما قبل النص (العوالم الماوراء نصية)

درجة تجلّي العوالم الفكرية للمؤلف : (٨٥٪) ، درجة تجلّي العوالم النفسية : (٨٠٪) ، درجة تجلّي العوالم الاجتماعية و الانسانية : (٩٠٪) . درجة تجلّي الرسالية (٩٠٪) .

الجهة الثالثة : مستوى التقنيات النصية

درجة تجلّي النثروشعرية (الشعر الكامل في النثر الكامل ، البناء الجملي المتواصل ؛ الجمل و الفقرات) : (٩٠٪) ، درجة تجلّي السرد

التعبيري (الشعر السردي) : (٨٥٪) ، درجة تجلّي البوليفونية (تعدد الاصوات) : (٨٥٪) . درجة تجلّي الفسيفسائية (لغة المرايا ، العبارات المترادفة): (٩٠٪) .درجة تجلّي التجريدية : (٨٠٪) .درجة تجلّي اللغة المتموجة (وقعنة الخيال) : (٩٥ %) . درجة تجلّي المستقبلية (الحركة داخل النص) : (٧٠٪) . درجة تجلّي التعبيرية : (٤٠٪) .درجة تجلّي السريالية : (٢٠٪) . درجة تجلّي التراكمية (عبارات ثلاثية الابعاد) : (٢٠٪) (لا يمكن للعبارة ثلاثية الابعاد ان تتجاوز (٣٠) لان كل عبارة تراكمية تحتاج الى عبارتين او اكثر قبلها . درجة تجلّي التجسيدية (اللغة الراسمة) : (٧٠٪) . درجة تجلّي التبادلية (تداخل الاصوات) : (٢٠٪)

مثال لغة تبادلية

مثال (١) (يختلي بأحلامه العظيمة) من الواضح أنّ وصف عظيمة لا يناسب صاحب تلك الاحلام فهي على خلاف المراد (اي احلام بائسة) . مثال (٢) (دمي يبتسم في الساقية ، كعصفور يجيد لغة الخلود) من الواضح انّ الدم في الساقية مهدور رخيص و الانسب له ان يبكي لا يبتسم ، وان يجيد لغة الفناء لا الخلود . مثال (٣) (أنا لا يمكنني أن أتصوّر جماله الأخّاذ .) بعد البيان المطلع و بيان صوتها الشجي ، و أمر الاخر بالاصغاء يكون غير مناسب عدم امكان المتكلم التصور ، بل المراد الغير المخاطب بمعنى (انت لا يمكنك) . و اللغة التبادلية لا بدّ فيها من قرينة سياقية تكشف عن عدم ارادة ظاهر الجملة و إرادة ما يخالفها او غيرها والا كانت إخلالا بالخطاب و الرسال .

مثال العبارة ثلاثية الابعاد

تتحقق العبارة ثلاثية الابعاد التي تستحضر تراكم معرفي نصي و افادات و رسائل مؤجلة و سابقة غير مكتملة فتجتمع كلها في تلك

العبارة ثلاثية الابعاد . مثال (١) (لقد أخبرتني المساءات الرمادية عن أحجيّة مقدّسة تجلس بين الأطفال تعلّمهم حكايات الضوء) فهنا اربعة مقاطع لا تكتمل افادة و بيانا الا عند عبارة (تعلّمهم حكايات الضوء) حيث عند هذه العبارة يستحضر القارئ جميع ما قرأه من مقاطع سابقة لفهم حدود و حقيقة ذلك النظام ككيان نصّي له تأريخ .مثال (٢) (عجباً ، هذه أزقّة مدينتي الجليدية ، تكبر كسيقان الصنوبر بلا معنى .) ان المقاطع ناقصة دلاليا ، و لا تكتمل افادتها الا عند عبارة (بلا معنى) فيحضر عندها باقي الماقطع و تتوضح دلالاتها . مثال (٣) (إننا شعب الماء ، ننمو في قلب الأرض الصخرية كفضّة نديّة قد عاد بها الصيّادون من بحار اللّازود . شعرها من أشعة الشمس . يا لهذا البهاء الغريب .) وهذا مثال نموذجي للعبارة ثلاثية الابعاد و اللغة التراكمية حيث ان عبارة (يا لهذا البهاء الغريب) لا يفهم الا باستحضار افادات و ما بينته المقاطع السابقة . ان العبارات ثلاثية الابعاد من الاستخدامات الفذة في تعظيم طاقات اللغة التعبيرية .

الجهة الثالثة : مستوى ما بعد النص ؛ القراءة و الاستجابة الجمالية .

درجة تجلّي الابهار (العجز الانجازي تجاه النص) : (٧٠٪) ، درجة تجلّي طيف الاستجابة (سعة مساحة الاستجابة و تنوع مناطقها الشعورية : (٧٠٪) ،

درجة تجلّي الاستجابة الظاهرية : (٦٠٪) ، درجة تجلّي الاستجابة العميقة : (٧٠٪) . درجة تجلّي التداولية (اللغة القريبة) : (٤٠٪) من غير الجيد ان يتجاوز التوصيل و التداولية (٥٠%) لان النص سيكون مباشرا ، و لا ان يقل عن (٣٠%) لان النص سيكون النص مغلقا .

الاسلوب المفتوح عند فريد قاسم غانم

كتابات فريد قاسم غانم احيانا تحدث ارباكا لدى القارئ في تجنيسها ، و هذه حقيقة جلية لكل من يقرأ لفريد قاسم . و في واقع الامر ان هذا ناتج من حقيقة ان فريد قاسم غانم يكتب نصا عابرا للاجناس بامتياز و بكل عفوية و طلاقة ، حتى ان المحلل لو استعمل ادق المميزات و الفوارق الاجناسية فانه لا يستطيع رفع حيرته التجنيسية لبعض نصوص فريد قاسم . وهذا تجل واضح و نموذج مثالي للنص العابر للاجناس .

النص العابر للاجناس بهذا الواقع يشتمل على ظاهرة (تعدد الاسلوب) في الوحدة التعبيرية الواحدة ، وهذا التعدد ليس من النظر الى الكاتب بلا ريب بل من النظر الى الكتابة و القارئ . و في الحقيقة هذه النظرة تتجاوز الاسلوبية التي غالبا ما تربط الاسلوب بالكاتب .

هنا نص (مملكة) لفريد قاسم سنحاول تلمس ذلك الاسلوب المتعدد الاسلوب و النص العابر للاجناس ، ومن الواضح ان هذا النص نموذج لاكثر كتابات فريد قاسم كما يعلم المتابعون له .

(مملكة) ، نص في السردية التعبيرية ، السرد الممانع للسرد ، السرد المتوهج . كما انه نص تعبيري بامتياز أي ان الرؤية تنطلق من عمق الكاتب الى الخارج ، فالنص يرسم عالما بنظرة الكاتب الخاصة .

ان هذا النص يحقق ظاهرة التعدد الاسلوبي و النص العابر للاجناس على مستويات مختلفة و اهمها على مستوى النص و على مستوى الوحدات التعبرية المتميزة واهمها الجملة .

و من الجيد الاشارة الى امر وهو ان النص المفتوح عادة ما يعرف بانه نص متعدد الدلالات ، و في الحقيقة هذا الفهم هو اداة و الية نقدية اكثر مما يكون تشخيصا و تعريفا لظاهرة ادبية . و لا يخفى ان ملاحظة تعدد الدلالة في الوحدة الكتابية قديم قدم البشرية . و من هنا امكن القول ان فكرة النص المفتوح و ان كانت معالجة متطورة للنص الا انها لم تأت بشيء جوهري و لم تشخصا شيئا جديدا .

في قبال ما تقدم من تصور هناك فهم للنص المفتوح هي كونه عابرا للاجناس الادبية .و هذا اسلوب من الكتاب الذي تتعدد فيه الاجناس و تتعدد الاساليب في النص الواحد يمكن ان نصفه (بالاسلوب المفتوح) و النص الذي يكتب كذلك من الانسب ان يسمى (النص العابر للاجناس) كما في كلمات البعض .

للاسلوب المفتوح مستويان ، الاول على مستوى النص و الثاني على مستوى الوحدات التعبيرية الصغيرة واهمها الجملة . في الاول يكون اللااجناسية طوليا اي انه يتجلى بمجموع النص بينما في الثاني عرضيا اي يتجلى في الجملة او العبارة الواحدة كما سنبينه .

في نص مملكة نلاحظ التعدد الاجناسي و الاسلوب المفتوح على مستوى النص و الجملة ، اي بالتعدد الاجناسي الطولي و العرضي .

فمن الاول اي على مستوى النص لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان هذا النص قد كتب بمزيج اجناسي بين القصة و الشعر و الرسالة . كتب بسرد تعبيري متميز ، سرد يفجر طاقات اللغة و يصل بها الى مستويات تعبيرية قل نظيرها . ففي جزء منه

(هي، في الأوَّل والأخيرِ، مملَكتي الصَّغيرةُ. \لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ، وجدرانٌ مُلوَّنةٌ بأَحلامي، ومرآةٌ تَنامُ واقفةً كلّما مَرَّ الظَّلام.\ في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ ويلصِقُ التَّمائِمَ والطُّقوسَ، ويستنشقُ البَخُورَ والغُبَارَ والعَثَّ السّاكنَ في الوسائدِ والكِتَاب.)

منطقية التخيل وهي من ميزات القص ظاهرة في مطلع النص ، ثم فجأت يتحرر النص من المنطقية في كل شيء في الخيال و في اللغة (لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ،) هنا كسر للمنطقية واضح و لا مجانية تتحرر من الزمان النصي مما يحقق مستوى عال من الشعرية .و في عبارة (في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ) تبلغ الرسالة و التبيين مرحلة متميزة تختلف عن غيرها . وهكذا باقي اجزاء النص ، حتى يتكون لدى القارئ تصور و وعي اجمالي بان ما امامه من كتابة عابرة للاجناس و ان اسلوبها مفتوح على كل تعبير .

و اما على مستوى الجملة فالتعدد الاجناسي ايضا حاضر . في هذا المقطع الذي له وحدة موضوعية (في غُرفتيَ الصَّغيرةِ، أعتلي لِبْدَةَ الأسَدِ الهَصورِ وأتثاءَبُ مِلءَ الكَوْنِ، وأصادقُ البَعُوضَةَ؛فأُعلِّقُ اسْمًا هَشًّا على جيدِها، أُطلِقُ الرِّيحَ في الجَناحَيْنِ، أشحذُ نابَها بالمِبراةِ ، أجلو بكفِّي صوْتَ طنينِها، أفتحُ لها الجِهةَ الخامِسَةَ، وأسقيها ما أقطفُ من ماءِ السّماءِ وبعضًا من دمي.) من الواضح ان في هذه العبارة قد اجتمعت تقنيات القص و الشعر و الخاطرة . فلا يمكن ان يرى هذا المقطع على انه قص بشكل واضح و لا يمكن ان يقال انه شعر بشكل

واضح و لا يمكن ان يقال انه خاطرة ، انه مزيج اجناسي مبهر و عذب او انه جنس متميز متجاوز للاجناس المعهودة .

و بهذا المزيج الاجناسي نفسه نجد مقطع (هنا، في غُرفتي الصَّغيرةِ، أكونُ كما أشاء. \أُعلِنُ الحربَ على الأَساطيلِ، أكسِرُ شَوْكَ الجنرالاتِ بأُمنيَةٍ رشيقةٍ، أنقلُ القسطنطينيَّةَ إلى إسطنبولَ، أزرعُ بقايا قرطاجَ في بقايا العراقِ،)

ربما التوظيف التعبيري للكنايات و المجاز يمكّن البعض من رؤية المقطع انه قص ، و ربما يمكّن الكسر الواضح للمنطقية و التحليق العالي للخيال و التصويري انه شعر والسردية لا تمنع اذ ان النص سردية تعبيرية ، و من خلال الحديث عن النفس و احلامها يمكن ان يرى انه خاطرة الا ان التعبيرية و الرمزية واضحة و غايات النص التوهجية واضحة .

ان الاسلوب المفتوح من وظيفته صنع الحيرة التجنيسية فهو من جهة يفتح الباب للقارئ للسير بخط السرد المنطقي لكن يصدمه باللامنطقية ، و من جهة يفتح له خط التصوير و التحليق الشعري لكن يصدمه بالسردية و الحكاية ومن جهة يفتح له خط الخاطرة و الحديث عن النفس الا انه يصدمه بالرمزية و التوظيف و التوهج . بهذه البيان الاخير يكون واضحا الجواب عن تصور قد يطرح ، بان القارئ و كذا الكاتب غير مهتم بجنس النص و لا باسلوب الكتابة ، و هذا صحيح فان غاية الكاتب التعبير و غاية القارئ التلقي ، لكن هذه الغايات انما يسلك فيها العقل خطا تجنيسيا معينا لاجل استفادتها ، بمعنى ان الكاتب اذا كتب شعرا فانه يبدع في شيء يظهر له انه شعر و كذا في غير الشعر من اجناس و القارئ حينما يتمتع و يندهش و بشعر فانه يفعل ذلك في كتابة تظهر له انها شعر ، اي ان الابهار و الادهاش و الامتاع كلها تكون حسب منطقية اجناسية . اما في النص العابر للاجناس ، و الاسلوب المفتوح فان القارئ يتحصل على الدهشة و الانبهار و المتعة

من خلال مستويين من التجربة الادبية ، من اللامنطقية الادبية المختلفة عن الكلام الحياتي العادي و من اللامنطقية الاجناسية المختلفة عن الكتابة الادبية المجنسة . و طبعا هناك مستوى ثالث من الابهار هو اللامنطقية الفنية المختلفة عن الابداعات الفنية بانها عابرة للفنون وهو ما اسمينها بالعمل التجلياتي العابر للفنون و التي لدينا تجارب فيها .

فريد قاسم غانم صاحب القلم المدهش ، لم يقبل الا ان يدهشنا و يبهرنا على مستويين الاول على مستوى الكتابة الادبية المختلفة عن الكتابة العادية و على مستوى الادب اللاجناسي المختلف عن الادب الاجناسي ، ، فيعلمنا هذا الشاعر الامهر ، ان الابهار الكتابي لا ينحصر بادبية النص بل هناك طريق اخر للابهار هو لاأجناسية النص بالاسلوب المفتوح و النص العابر للاجناس .

النص العابر للأجناس ؛(وصية رقم بلا نموذجا)

لقد أوضحنا في كتابنا (التعبير الأدبي) قانونَ الابداع و عناصره و بيّنا أنّ الأصالة عنصر مهم لأجل تحقيق العمل الابداعي و رسالته الانسانية ، و التجديد عنصر تكامل العمل في رساليته الأدبية . اذن فالرسالية و الخطاب ركن في الابداع كما انّ شرط الفن ايضا ركن فيه . و لأنّ التجنيس صار شيئا غير مهم بقدر اهمية تصنيف الاسلوب لذلك نجد انّ اشكالا من الشعر قد استقرت في كتابات شعراء التقليلية و القصيدة الحرّة المشطرة و القصيدة السردية الافقية التي هي نموذج قصيدة النثر كما هو واضح . كما انّا اشرنا في كتابنا (القصيدة الجديد) الى انّ القصيدة النقدية و القصيدة العلمية ، اي القصيدة المثقفة التي تكتب وفق رؤية أدبية من حيث الشكل و الاسلوب أخذت تترسّخ ايضا .

(الوصية بلا رقم) نص كتب برؤية نقدية و باسلوب علمي معياري ، و قُدِّم كنموذج لـ (نثر الهامش) بعمق فلسفي و رؤيوي للكتابة و موضع الذات و الآخر . و اضافة الى ما تقدم فأنّ نص (الوصية بلا رقم) كتب باسلوب خاص و بنثرية شبه تقريرية و هذا ما يمكن ان

نسميه (النثرية المتطرفة) في العمل الأدبي ، و مع هكذا ثقل نثري توصيلي ، فانّ قدرة النص على الايحاء و الرمزية يجمع ثنائية التضاد و التكامل في الادب الايحائي و بهذه الصفات يدخل هذا النص في النص العابر للاجناس حيث تتجسد فيه الشعرية و الخطابية و الاطروحة العلمية الفلسفية . كما انّ النص بطرح رؤية (مونوفونية) احادية الصوت عن الكتابة يكون من الميتاأدب ، و باعتماده التشطير و عدم الالتزام بالفقراتية النثرية يكون حرا بامتياز .

انّ محور البحث الاسلوبي وأدبية النص الادبي هو ما سنركز عليه و ما نبحثه لانّه يقع ضمن اختصاص ابحثنا التي تحاول فهم الظاهرة الأدبية من خلال عناصرها الفنية من عوامل جمالية و معادلات تعبيرية . و من المفيد ايراد النصّ اولا :

(الوصية رقم بلا

نثر الهامش ـ الهامش الإفتراضي.

إكتب ما يفهمه ـ المعاندون ـ لعلك تعرف ما يريدون .
ـ ضربوا على أطناب عقولهم فستأثروا جهلا مركبا ـ
إكتب ما تفهمه أنت ـ لعل الآخرين يفهمون ما تريد ـ
ـ أؤلئك الذين قطعوا حكما من التاريخ ـ
واكتب أنت والآخرون لعلكم تفهمون ما يريد ـ الأنسان ـ
ـ الفرز المعرفي ـ
ولا تصدق ، من أن هنالك ـ ما لا يُكتب ـ خذ مثلا
ـ شريعتي لم يختلف كثيرا في السجون الأربعة مع فرانسسكو بيكون
في الأوهام الأربعة ـ
و لاتنسَ ما لاتراه ـ يُكتب ـ
ـ الذي يُكتب ـ فصيلُ ما تراه بعيدا عن حدود فهمك ـ
هو غيرـ صحيح ـ وأعرف أن السبب هو تعطيل ما أعطاك الله من

جوهر ، ـ إحترم الحق فهو أبلج سيان فيه الخير والباطل!.ـ محمد شنيشل فرع الربيعي.

انّ أصالة النصّ ظاهرة ، فالنص مكتوب بلغة مختارة و منتقاة و ترتكز على ابعاد دلالية و مسبوك بشكل يثير الانعطافات الفكرية و التساؤلات ، مما يحقق التأثيرية و حمل العواطف و المشاعر و الافكار ، و بهذا أي بحمله زخما شعوريا و عاطفيا و فكريا و تقديم ذلك على التوصيل المعرفي فانّ النص مع توصيلية جملٍ منه فانّه يتجه نحو الشعرية و التي محورها التركيز على الزخم الشعوري و الفكري اكثر من المعاني و الفهم . كما انّ رسالة النص واضحة ، فهو يحمل همّا مركبا ادبيا و انسانيا ، الاول يتعلق بالكتابة و التجديد و التجريب و ضرورة التحرر من الاحكام المسبقة و عدم محاربة الجديد بحجة عدم الاصالة ، و الثاني أي الهمّ الانساني يتمثل ببعد فلسفي يتسع اكبر من هم الادب و الكتابة وهذا الميل واضح و ثابت في جلّ كتابات محمد شنيشل الربيعي حتى انّه يطرح البعد الفلسفي كمشروع للكتابة و القراءة . ان تشكيلة النص الحرة و الكسر المتعمد لمنطقية الكتابة و مع تلك الابعاد الدلالية التي اشرنا اليها و الاسلوب التأثيري يحرر النص من النثرية و التقريرية التي تتسم بها جمله و يحقق صفة (النص العابر للاجناس) .

هذا بخصوص الأصالة اما التجديد ، فاضافة الى الرؤية الخاصة عن الكتابة التي يطرحها النص أي (الميتاأدب) و أضافة الى كون النص يطرح كنموذج لفكرة نثر الهامش وهو ما نسميه (النص الابداعي الرؤيوي) و في الشعر (القصيدة النقدية او الرؤيوية) ، فانّ السمة الابتكارية المهمة هو توهج لغة النص رغم نثريته العالية التي تكون احيانا شبه تقريرية و هذا ما يمكن ان نسميه (النثرية المتطرفة) و التي تجعل النص عبارة عن نثر شعري او خطبة محسنة شعريا . الا انّه قبل الحديث عن توهج الوحدات النصية هنا لا بدّ من الاشارة الى البعد الانساني لفكرة (نثر الهامش) اذ يمكن عدّها من اشكال (شعر الهامش) الذي ظهر في البرازيل في السبعينيات (١) وهو ثورة ضد العنصرية و الاقطاعية و الخواصية و المحسوبية ، و مطالبة بالعدالة و المساواة و انهاء التهميش و الاقصاء ، و كما انّ شعر الهامش يكون

بتناول الموضوعات المهمشة (٢) و توظيف المفردات المهمشة كالمفردات المتعلقة بالمهمشين و الحياة اليومية العامة البسيطة ، فانّها هنا في (نثر الهامش) تكون بنقل الهامش الى النص ، و اخراجه من وضع التهميش الى وضع المحور و النصية ، و مع انّ الهامش بهذه الحالة يخرج عن هامشيته فعلا ، الا انّه يكون مفترضا و باشارات نصية معينة كما في هذا النص تدلّل على تلك النقلة و ذلك التغيير في تأريخ النص و تأريخ الهامش ، وكسر السياق هنا هو من اشكال (الالتفات النصي او النص الالتفاتي) العربي المعروف (٣) و هذا الاسلوب مقارب كثيرا للتوالدية النصية بحيث تتوالد العبارات و المفردات و المعاني مما يسبقها (٤،٥) ، و يمكن فهمه انّه توالد مادي طولي للوحدات الكتابية في قبال التوالد الدلالي المعنوي العرضي (٦) ، فانّ الانثيالات و الدلالات المسكون عنها و المتخفية خلف النص تتوالد بعملية انثيالية و ايحائية ، هذه العملية عرضية و معنوية ، اما التوالد النصي فانّه يكون من خلال المادة اللفظية و التركيبة النصية و عملية (التحول). (٧) كما في قصيدة (آثار أقدام/ للشاعر الكبير أديب كمال الدين)

ليس هناك من بحر،
فالبحرُ تحوّلَ إلى شاطئ.
وليس هناك من شاطئ،
الشاطئُ تحوّلَ إلى رمل.
وليس هناك من رمل،
الرملُ تحوّلَ إلى آثارِ أقدام.
وليس هناك من آثارِ أقدام،
آثارُ الأقدامِ تحوّلتْ إلى ذكريات.
وليس هناك من ذكريات،
الذكريات تحوّلتْ إلى دموع.
وليس هناك من دموع،
الدموع تحوّلتْ إلى بحرِ سفينةِ نوح.

ونوح مرَّ مِن هنا بسفينته ومضى!

يقول محمد صابر عن ذلك (ما أن تحوّل البحر إلى شاطئ حتى تحوّل الشاطئ إلى رمل داخل سياق فكرة التحوّل من المركز إلى الهامش، فاختصار البحر (المركز) إلى (هامش) الشاطئ ليتحوّل إلى مركز، واختصار الشاطئ (المركز) إلى (هامش) رمل، يشتغل في سياق التوالد الشعريّ الدلاليّ إلى شبكة تحولات متداعية يتحول فيها المركز إلى هامش والهامش إلى مركز وهكذا:)(محمد صابر ٢٠١٥)(٧) . لكن حينما يوظف الهامش و يفقد معرفيته و تقريريته لا يكون هامشا حقيقيا و انما مجازيا ، و تبقى الحاجة الى الهامش لا بدّ منها خصوصا في النصوص التي تتضمنّ عناوين خاصة جدا ، خذ مثلا نصوص باسم فرات اليابانية (٨) و نصوص فريد قاسم الموسوعية .

و امّا بخصوص عناصر التوهّج التي تحقق للوحدات التركيبية الكتابية للنص و التي هي جوهر ادبية و شعرية النص ، فانّها تحققت بفعل عاملين الاول معنوي و الثاني لفظي .

فاما العنصر المعنوي فقد تمثّل بالعمق الفلسفي و الفكري و النظري و التنظيري و الذي يثير تساؤلات و انفعالات فكرية في مجال الوعي و اللاوعي ، كما انّه ينفذ عميقا ببعده الانساني الى حقول معنوية عميقة لا يكون التعامل معها الا باثارة و تأثير ، مع مصاحبة عملية انثيالات و توليد معاني عند القراءة و في وعي القارئ .

و اما على مستوى العناصر اللفظية فمن الواضح انّ النص يتخلى عن الصورة الشعرية و التشظي و تهشيم اللغة وهو بذلك يدخل في نصوص (ما بعد الحداثة) المتميزة باللغة الهادئة الواضحة الرسالة ، و المعتمد في ابهارها و ادهاشها على عناصر اعمق من جهة العوامل الجمالية التي يلتقطها المؤلف و المعدالات التعبيرية التي يعبر عنها . و المجاز هنا ليس في الاسنادات كما هو معهود بل في مفاهيم الاشياء و بهذا فالنص شكل من اشكال التعبيرية العميقة يقول المؤلف

(إكتب ما تفهمه أنت ـ لعل الآخرين يفهمون ما تريد ـ ـ أؤلئك الذين قطعوا حكما من التاريخ ـ) فانّ الآخرون باطلاقهم وعمومهم اوسع مما طرحه الؤلف من تعريف (أؤلئك الذين قطعوا حكما من التاريخ) و كذلك نجد لانزياح المفهومي وهو احد اركان التعبيرية في كلمة الانسان حيث يقول محمد شنيشل (واكتب أنت والآخرون لعلكم تفهمون ما يريد ـ الأنسان ـ ـ الفرز المعرفي ـ) فالانسان هنا هو الفرز المعرفي ، وفي هذا المقطع يبين المؤلف رسالية الادب و الكتابة كما انها دعوة للانفتاح و ان الاختلاف في الرؤى لا يضر برسالية الأدب .و كذا في عبارة (و لاتنسَ ما لاتراه ـ يُكتب ـ ـ الذي يُكتب ـ فصيلُ ما تراه بعيدا عن حدود فهمك ـ) فتعريف الذي يكتب اخص من الذي يكتب بشكل عام .

لقد كان التركيز هنا على هذا النص لأجل ما توفر فيه من عناصر تحقق (النص العابر للاجناس) و انّ لمحمد شنيشل في تجربة نثر الهامش قصائد حرة و قصائد نثر تطغى فيها الشعرية و الصور الشعرية و تركتز عليهما النصوص بقوة وهي من خلال طرحها المفهوم الشعري للاشياء فانها تدخل ضمن التعبيرية الرمزية كما هو ظاهر .

١- https://en.wikipedia.org/wiki/Poesia_marginal
٢- http://hellopoetry.com/words/17046/margin/p/oems
٣- http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_947.pdf
٤- http://www.yemen-nic.info/contents/studies/detail.php?ID=3718
٥- http://diae.net/8731
٦- http://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/217776.html

٧- محمد صابر ؛ التوالد الدلالي و جدلية التعبير الشعري
٨- http://www.iraqicp.com/index.php/sections/literature/3144-2013-07-31-20-18-59

اللغة الراسمة في (شرفاتٌ شاحبةٌ منْ طين) لكريم عبد الله

الرسم بالكلمات ، ليس فنا جديدا ، بل هو ضارب في القِدَم ، الا انّه غاية للأديب أيضا ، و لطالما تباهى المبدعون بذلك ، حتى أُشير اليه أنّه ليس أسلوبا فقط ، بل هو فن قائم بذاته .و لحقيقة المركزية التي صارت تحتلها الصورة الشعرية في الأدب الحديث ، صار من الجميل فعلا الارتقاء بهذا العطاء الأنساني .

انّ المميّز الأهم للغة الراسمة انّها اكثر حيوية و اكثر اشراقا ، و اكثر وضوحا ، و تعتمد التعبير المنطلق من الصورة ، بحيث انّك ترى الكلمات كأشياء و التراكيب كلوحة ، ثم هي تنطلق بك بعد ذلك الى عالم المعنى . بل انّ الامر يكون احيانا اعمق من ذلك ، اذ تتشكل الصور في عالم الفكر ، فيكون امامك تلألأ فذ و جميل ملّون و برّاق .

انّ اللغة الراسمة و ما ترسمه من تشكّلات انّما هو باختصار عالم جميل ، عالم يعجّ بالجمال ، الجمال فحسب . و هذا التراكم الجمالي التصويري نجده جليّا في لغة الشاعر العراقي الفذّ كريم عبد الله في كتاباته ، و ربما المفتاح الأمهر لقراءة لوحات كريم عبد الله هو مدخل

اللغة الراسمة ، الا انّه في نص (شرفات شاحبة من طين) يبلغ الغاية محقّقا انجازا ادبيا فذّا و متفردا سيكون له أثره في ساحات الأبداع . و نحن هنا في هذا المقال سنركز على الاسلوبية التي حقّق بها هذا النص القدرة الراسمة الكبيرة ، اما الجوانب الجمالية الاخرى للنصّ و التي هي كثيرة فنتركها لمحلّها و لأهلها .

العنوان في ذاته لوحة (شرفات شاحبة من طين) و لا تحتاج الا لمخيّلة حتى تبحر في تلك الشرفات الطينية الشاحبة و تعيش أجواءها .

في لوحة مرسومة من المعاني في فضاء من الدلالات يقول كريم عبد الله (فراغٌ متجرّدٌ إلاّ منْ مخالب تعلو أفقاً متآكلاً ....) . الاسناد الاسمي (فراغ متجرد) ثم يتبعه بالاستثناء ، فبعد ان تشكّلت الصورة للفراغ ، جاء صوت الاستثناء ، كضربة و رفع يد للأشارة الى جانب ، (الا من مخالب) انّه ابراز للمخالب . اللغة الراسمة تتميز بالأبراز و القدرة على تسليط الضوء . و هذا ايضا يجري على تصدير الكلام بكلمة (فراغ) انّه تسليط للضوء على هذه الكلمات . انه فراغ متجرد الا .... من مخالب . لا ينتهي الوصف هنا ، و بلغة نثرية فذة ، على مستوى عال من الشاعرية ، انّها مخالب تعلو افقا متآكلا . و بعد هذا الرسم ، و ما للمفردات من مرجعيات و عوالم معنوية تنقل الذهن الى فضاءات الدلالة و ما يريد الشاعر ايصاله .

ثم ببيان اعلى يقول (كاتماً بأنفاسِ شرفاتٍ مستوحشةٍ في زمنِ الخراب ..) في لوحة تصويرية تطورية تفترش المكان ، و تعلو و تكتم الانفاس ، انفاس شرفات مستوحشة ، في زمن الخراب .

(خاليةٌ الأشجارُ سوى القُبحَ يتوجّسُ ثمارِ الهزيمةِ ....) و في بيان مرآتي و انعكاسي او محاكاتي ، و بتدوير للوحة من وجه اخر ، الاشجار خالية ، ليس هناك سوى قبح يتوجّس ثمار الهزيمة)

في اسلوب الابراز و التوضيح و الامانة الكاملة ببوح عال و مجازية و شعرية فذة تتكامل الصورة.

و من ثم بوجه ثالث للوحة و ببوح عال يقول او يرسم (يوشكُ هذا الليل يربطُ وجهَ الصبح بفوّهةٍ رعناء ...) ، حتى تصل اللغة الى مقطع مرسوم بدقة عالية (تمتمَ القطارُ نحوَ الغروب يحثّو عجلاتَ القلق) ، في بيان حدثي ، فعلي يتمتم القطار ، نحو الغروب مجازية عالية الا انها بوحية ، يحثّ عجلات القلق .

انك ترى بوضوح حضور الالفاظ الظرفية وهي مهمة كثيرا في الرسم ، انه ترتيب المكان ، و يمكننا القول و بسهولة ان هذه اللغة مقصودة و ليست انثيالات شعرية بل تقنية عالية يقول كريم عبد الله (للمحنةِ صرير أبوابٍ مغمضة وراءها تراثٌ معلول .../ أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد) نلاحظ كلمة صرير ، و ابواب ، و مغمضة ، و وراءها و معلوم . كلها مفردات حسية ، ظاهرة جدا لا لبس فيها ، و كلمة و راءها لها وصف مكاني ظرفي بحت . اذن تعلمنا لغة كريم عبد الله ان اللغة الراسمة لغة تعتمد الحسيات و تعتمد الظرفيات وانها لغة التقنيات العالية ، انها مدرسة تعلّمنا نموذجا لفن كلامي فذ .و في مقطع يشهد لما قلنا و يوضّحه اكثر يقول كريم عبد الله (أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد)

و يستمر الرسم حيث يقول (الآتيَ أوماً بالتسوّلِ يدقُّ مساميرَ النعشِ ../ في الفتنةِ الهوجاءَ يتعنّكبُ رمادٌ أجهشهُ وطنٌ بلا غد .../ منْ هنـــــــــــــاكَ مرقَ طليقاً حجراً محتضناً هشيمهُ ...) ، المقطع يعجّ بالافعال المضارعة و يعجّ بالترتيبات المكانية و الزمانية و يعجّ بالحسيّات ، انّه رسم مقصود و فذّ و تلوين للفكر . لغة راسمة تأسر الفكر و ترتّب المعاني كأنّها اشياء و ليست مقاصد معنوية .

الى ان تأتي المقاطع الاخيرة و على نفس الوتيرة و الرسم و الترتيب

(هذا الصدى للأنين صارَ وجهاً ملفوفاً بالدهشةِ ../ مبلولاً بالأحقادِ صرخاتهُ أنجبتْ حلماً خديجاً .../ داهمَ نثيثُ الأوبئةِ أجساداً مغيّبةً تئزُّ بـ عورةِ الثورات

رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بـ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بــ أروقةِ الخذلان ..../

غبراءَ كعادتها إندلعت في أوراقنا ثقّبتْ مكروهةً ريح أشعةَ الحلم ....)

و نلاحظ جيدا التجسيد الحسيّ القوي في عبارة (رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بـ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بــ أروقةِ الخذلان ..../)

ان كريم عبد الله بلغ هنا غايات مهمّة جدا في اللغة الراسمة و قدّم نموذجا فذا يفتخر به حقّا في هذه اللغة . و كما قلنا هناك جوانب جمالية عالية و كبيرة في النصّ يطول الحديث عنها الا أنّا و كأسلوب نتبعه نركّز دوما على مظهر من مظاهر الابداع لأجل فهمه و فهم اللغة التي كُتِب بها و لقد كان نصّ (شرفات شاحبة من طين) مناسبة جمالية متفرّدة للغة الراسمة ، و نموذجا خصبا لهذا المظهر الابداعي .

النص

(شرفاتٌ شاحبةٌ منْ طين)

كريم عبد الله

فراغٌ متجرّدٌ إلاّ منْ مخالب تعلو أفقاً متآكلاً ..../ كاتماً بأنفاسِ شرفاتٍ مستوحشةٍ في زمنِ الخراب .../ خاليةٌ الأشجارُ سوى القُبحَ يتوجّسُ ثمارِ الهزيمةِ ....

يوشكُ هذا الليل يربطُ وجهَ الصبح بفوّهةٍ رعناء .../ تقزُّ الأجاجَ حولَ رقّاصٍ أعرج ...../ تمتمَ القطارُ نحوَ الغروب يحثّو عجلاتَ القلق ..../

مسّحتْ غمامةٌ نبضَ الجوعِ تستسقي غاباتَ الظمأ .../ للمحنةِ صرير أبوابٍ مغمضة وراءها تراثٌ معلول .../ أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد ..../ ....

الآتيَ أومأَ بالتسوّلِ يدقُّ مساميرَ النعشِ ../ في الفتنةِ الهوجاءَ يتعنّكبُ رمادٌ أجهشهُ وطنٌ بلا غد .../ منْ هنـــــــــــــاكَ مرقَ طليقاً حجراً محتضناً هشيمهُ ...

هذا الصدى للأنين صارَ وجهاً ملفوفاً بالدهشةِ ../ مبلولاً بالأحقادِ صرخاتهُ أنجبتْ حلماً خديجاً .../ داهمَ نثيثُ الأوبئةِ أجساداً مغيّبةً تئزُّ بـ عورةِ الثورات

رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بـ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بـــ أروقةِ الخذلان ..../

غبراءَ كعادتها إندلعت في أوراقنا ثقّبتْ مكروهةً ريح أشعةَ الحلم ....

عادل قاسم و قصيدة النثر السردية .

(اذا كان الشرط الظاهري لقصيدة النثر هو انها شعر يكتب بالجمل و الفقرات فان الشرط العميق لها هو التكامل النثروشعري و لقد تمكن عادل قاسم من تحقيق هذين الشرطين في قصائده .) أ غ الموسوي .

نحن حينما نذكر عادل قاسم فانا نعني به ذلك الشاعر الواسع التجربة و الشاسع الابداع . الذي تترامى تجربته عمقا في الادب و الفن من حيث عمق النص و شكله و من حيث عمق الفكر و بنائه . و حينما نذكر قصيدة النثر فانا نعني بذلك الشعر النثري المكتوبة بالصيغة العالمية التي خرجت من اسقاطات و نداءات الموسيقى العربية ، تلك القصيدة او ذلك الشعر الذي يكتب بالنثر العادي الخالي من كل تفنن شكلي او بصري ، و المعتمد بشكل كلي في شعريته على جوهر اللغة و الاسلوب و الافكار .

يقول بودلير (من منا في لحظته الطموحة لا يحلم بمعجزة الشعر النثري ، من دون وزن و لا قافية ، سلسل بشكل كاف و صارم بشكل كاف لأن يعبر عن غنائية النفس ، و عن تموج الروح ، و عن وخز الوعي). و تقول باربرا هننغ (Babara Hening) (ان قصيدة

النثر هي جنس أدبي متاخم و الذي طوّع لأجل محاكاة الوعي . ذلك الوعي الذي يتقابل فيه القارئ و الكاتب سطرا سطرا و فقرة فقرة ، حيث تكون الطبيعة شعرية لكنه يطرح بشكل افكار و كلام عادي جدا . و يقول زيمرمان (Zimmerman) (اذا كنت متضايقا من التشطير فان ما تحتاجه قصيدة النثر ، ان الأساطير و الحكايات قد تكون شعرا نثريا . النثر هو اللغة العادية التي يتكلم بها الناس و يكتبون بها ، انها لا تتعامل مع التشطير كوحدة مكونة و لا تعتمد التكرار و لا الوزن و الموسيقى الشكلية . قصيدة النثر هي كتابة متواصلة من دون تشطير ، متكونة من جمل و فقرات و قد تكون قصيدة النثر فقرة واحدة او فقرات . و موسيقى الافكار و داخل النص العميق هو الذي يصنع الايقاع . و لا بدّ من ايقاع الافكار و العمق و لا بد من ان تكون مضغوطة الافكار و مكثفة و الا فانها فستكون نثرا و ليس قصيدة نثر). و في الويكيبيديا (Wikipaedia) (ان قصيدة النثر تبدو كالنثر لكنها تقرأ كالشعر ، ليس فيها نظم لكن فيها تشظي و تكثيف و صور و استعارة ، قصيدة النثر هي هجين بين الشعر و النثر) . و تقول مليسا دونوفان (Melissa Donovan) (النثر ما يكتب باللغة العادية بالجمل و الفقرات ، و الشعر بطبيعته يعتمد على الخصائص الجمالية للغة ، و قصيدة النثر هي شعر يكتب بالجمل و الفقرات من دون نظم او تشطير . لكنه يحتفظ بخصائص شعرية اخرى كالتقنيات الشعرية و الصور و التكثيف) . و التعريف الأخير الذي صرحت به مليسا دونوفان هو الذي تعمل به المجلات و مركز الجوائز و التجنيسات الادبية بخصوص قصيدة النثر ، حتى أن مجلة متخصصة بقصيدة النثر تقول (لا بدّ لقصيدة النثر ان تكتب بالجمل و الفقرات و اننا نعتذر عن ننشر ما يكتب بالتشطير و ان لم يكن موزونا ، لاننا لا نعد ذلك قصيدة نثر) .

هذه التعاريف هي ما استقر عليه تعريف و مفهوم قصيدة النثر في السنوات الاخير و كثير منها قد نشر و كتب في السنتين الاخيرتين .

وهذا ما نؤكد عليه دوما و ننعى على القصيدة العربية تأخرها في هذا المجال ، الا انّ مجموعة تجديد الأدبية التي تبنت كتابة قصيدة النثر بالجمل و الفقرات من دون تشطير و كتابة قصيدة النثر الأفقية قد خطت خطوات كبيرة نحو هذه الصيغ النموذجية . و نحن نقول دوما انّ للشاعر ان يكتب ما يريد و بأي شكل و من دون قيود او تصنيفات ، و له الحرية الكاملة في اظهار نصه كيف يشاء ، و انه غير مطالب باتباع شكل او نموذج معين ، فالشعر و كما يقول ونتر (W J Winter) (هو التعامل الرقيق مع اللغة) ، فكل تعامل رقيق و جمالي مع اللغة بقصد الشعر فهو جميل و انساني . لكن حينما يكون الحديث عن شكل معين و تبني شكل معين ، فانه لا بد من الواقعية و الموضوعية ، و ما هو واقعي و منطقي و حقيقي ان قصيدة النثر شعر يكتب بالكلام العادي و بالجمل و الفقرات من دون تشطير و لا تفنن بصري ، و غير ذلك لا يصح ان يسمى قصيدة نثر ، نعم هو شعر نثري و شعر نثر حرّ لكنه ليس قصيدة نثر .

مع كل هذا الفهم الواقعي لقصيدة النثر ظهر اتجاه نقدي معاصر ، بدأت بوادره في نهاية تسعينات القرن الماضي لكن ظهر للسطح و صار محورا للنظرية النقدية المعاصرة على يد الرائد فيه البروفسور بيتر هون (Peter Huhn) الذي نظر و طبق اليات التحليل السردي في الشعر ، و ناقش ان التحليل السردي و علم السرديات يتميز بالشمولية بحيث يمكن من خلاله تناول جميع اشكال الأدب بما فيها الشعر الغنائي ، و كتابه (التحليل السردي في الشعر الغنائي) الصادر عام ٢٠٠٥ كان فتحا كبيرا في هذا الاتجاه ، و صارت الان مدرسة كبيرة تعمل على تتبع التقنيات السردية في الشعر الغنائية و متخصصة في هذا الشأن ، معتمدة على منهج (السرديات العابرة للاجناس)(transgeneric narratlology) .و اهم تلك التقنيات السردية التي برهنوا على وجودها في الشعر الغنائي هي التتابع و التوالي (sequentialty) و التوسّط والابراز (mediation) و التواصل و

الافصاح (articulation) ، و ادّعوا ان هذه العوامل الثلاث متوفرة و متحققة في كل عمل ادبي سواء كان شعر غانيا او قصة او دراما ، لذلك بدأوا يناقشون في واقعية هذا التقسيم و واقعيته ، وهم يقولون انهم لا يريدون ان يحولوا جميع الأدب الى سرد ، الا ان نتائج نظريته تنتهي الى هذا الأمر . و في الحقيقة و من خلال تبعي الدقيق الى جوهر قضية الأدب و الظاهرة الأدبية ، ان الكتاب الأدبية في جوهرها لا تخلو من سرد ، و كما يقول بيتر هون (التتابعية تظهر في السرد القصصي من خلال شخصيات في احداث و مثله ايضا يظهر في الشعر في تتابع التطورات التي تحصل لمكوناته الشعرية) . و لقد بينا في مقالات سابقة و خصوصا في حديثنا عن البوليفونية و عن التأريخ النصي انّ في القصيدة وحدات و كيانات رمزية و استعارية يمكن ان تتخذ شكل شخصيات لها صوت و ارادة و رؤية فيتحقق تعدد الاصوات ، و يمكن ان تتطور مع زمن النص تظهر و كأنها تمر بتتابع حدثي فيتحقق تأريخ نصي لها ، و القصيدة المستقبلية التي تتحرك فيه كيانات النص و وحداته التكوينية الشعرية خير مثال .

من هنا و من كل ما تقدم و من كل ما سياتي به الزمن من تنظيرات و اتجاهات ادبية فانني أرى ان مستقبل الأدب هو قصيدة النثر السردية أو بعبارة ابسط هو (الشعر السردي) بمفهومه المعاصر اي الشعر الذي يكتب باللغة العادي . فاضافة الى توفيره خاصية الزخم الشعوري المحمول باللغة العادية و التي هي من ميزات ادب مابعد الحداثة ، فانه يوفر العذوبة و الجماهيرية ، و يمثل الجمالية الصعبة التي لا يتقنها الا القليلون ، لذلك فانك تجد من لا يمتلك تجربة لا يصمد ، و الحجج كثيرة و الشكوك تطرح لكن حقيقة الامر و الذي صار معلوما هو صعوبة و احترافية كتاب شعر بصيغة نثر عادي بالجمل و الفقرات ، لكن مجموعة تجديد قد اثبتت و بما لا نقاش فيه ان الشعر الجميل و العالي المستوى يمكن ان يكتب بلغة عادية و بالجمل و الفقرات ، و

من هؤلاء الشعراء الذين برعوا في كتابة قصيدة النثر السردية الأفقية هو الشاعر عادل قاسم . و لا بدّ من الاشارة ان الشاعر العراقي عادل قاسم متمكن في الشعر العمودي الموزون و مبدع في شعر التفعيلة و كاتب فذ للقصيدة الحرة ، و لكنه ابدع و تعمق في اسلوبيات قصيدة النثر السردية الافقية ، و صار بحق أحد اركان هذا الشكل ابداعا و تنظيرا و تمهيدا و ترسيخا .

ان اشتمال قصيدة النثر السردية على عاملي العذوبة و الزخم الشعوري هو الحقيقة الكبرى التي تجعل من هذا الشكل مبهرا و قريبا و واضحا و مفهوما . و لا ريب ان العذوبة هي نتاج نثرية قصيدة النثر ، و الزخم الشعوري هو نتاج شعرية قصيدة النثر ، و بالعذوبة و الزخم الشعورية يتحقق التكامل النثروشعرية ، حيث يتجلى الشعر الكامل في النثر الكامل ، و ببساطة اذا لم تشتمل القصيدة الافقية على عذوبة و سلاسة و على زخم و تكثيف شعوري فانه لا تحقق غاياتها . لقد استطاع عادل قاسم ان يحقق قصيدة نثر عذبة و سلسة و مكثفة و بزخم شعوري و توصيل مشاعري قوي ، مما جعل قصيدته محققة للتكامل النثروشعري الذي هو الشرط الجوهري لقصيدة النثر . اذا كان الشرط الظاهري لقصيدة النثر هو انها شعر يكتب بالجمل و الفقرات فان الشرط العميق لها هو التكامل النثروشعري و لقد تمكن عادل قاسم من تحقيق هذين الشرطين في قصائده .

و لحقيقة ان العذوبة و السلالة و الزخم الشعوري و المشاعرية امور – و ان كان لها حضور و تمظهر في النص – الا انها في جانب كبير من ادراكها تعتمد على المتلقي ، اي ان فيها شيئا من الانطباعية و الذوقية التي تباين فيها الافكار و الاراء و يكون للفردية مدخلية فيها ، و لذلك و لأجل تجاوز هذه الفردية و الانطباعية لا بدّ من تبين الخصائص النصيّة الموضوعية الباعثة و المسببة لتلك الادراكات . و لقد بينا في مقالات سابقة ان التاثر النفسي بالنص و مظاهر الانبهار

و الدهشة و الاعجاب انما هي امور نفسية فسلجية تحدث بسبب عوامل و وسائط نصيّة و بشكل منضبط و محدد و هي ليست امورا خاضعة بالكلية الى تكوينية الفرد و مزاجه و معارفه ، بل انها تنتج عن حقائق ظاهرية وهذا ما نسميه (فيزياء الجمال) وهو تفسير فيزيائي و موضوعي للانطباعية و الذوقية .

ان العذوبة و الزخم الشعوري الذي يدركه المتلقي انما تحصل بسبب عوامل نصية خارجية ، و عادة ما تكون معقدة و متعددة الجوانب الا ان هناك دوما عامل تأثيرية رئيسيا في احداث تلك الانفعالات النفسية . فالعذوبة تحصل بسبب عوامل نصية اهمها وضوح البناء الكلامي و تواصله و قربه ، و الزخم الشعوري يدرك من خلال الطاقات الشعورية لمكونات النص من مفردات و تعابير و من خلال تجربة الشاعر العميقة في اللغة و شعوره بها . فهنا لدينا خمسة مظاهر نصية خارجية تحقق التكامل النثروشعري باجتماع العذوبة و الزخم الشعوري هي كما يلي :

أ- عوامل العذوبة النصية

١- البناء الجملي المتواصل .

٢- وضوح الافكار .

٣- الرمزية القريبة .

ب- عوامل الزخم الشعوري

١- الطاقات الشعورية للغة .

٢- الشعور العميق باللغة

سنبحث هذه العوامل و مظاهرها في شعر عادل قاسم و نتبين مديات و تجليات هذه العوامل و تحقيقها التكامل الشعري . هنا لدينا أربع قصائد نثر سردية شديدة العذوبة و عظيمة الطاقة التعبيرية و الزخم الشعوري ، بعضها يصل حد التجريدية ؛ سنتناول تجليات عوامل العذوبة و الزخم الشعوري فيها في الاسطر التالية :-

الزهور البرّيّة

عادل قاسم

حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ، وتنطلقُ بِرشاقةٍ ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ،يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيد خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المُشرقةُ للشمسِ وهي تلملمُ برشاقةٍ ثوبها القرمزي الموشى بالبهجة ،وتستكينُ بِدعةٍ في اوكارها الطيورُ المحلقةُ، بينما تنث عطرَها الزهورُ البريةُ في هذه المهادِ المُمتدة ،تحت زرقةِ النجومِ ووجهِ القمرِ الذي تفيضُ خدودهُ بالذهبِ في هذا الفضاء الفسيح.

الطائرُ الأخضر

عادل قاسم

كلما حَطَّ على كَتْفي الأَيمن طائرٌ أَخضر، يَسْرِقُني من يَقْظَتي. وأُسافِرُ برِفقتهِ الى حيث يشاء . لمْ أَسْألهُ الى أين؟ أو أَستَفِزّهُ بأسئلةٍ غَبيّةٍ كلما هَدَّمَ جِداراً أو ثقب زَوْرَقاً، لأنَّ إيمانيَ قاطِع بِحِكْمته، كانَ رفيقاً طيّباً وهادياً لِسُبل ليسَ بمقدورِ ايِّ إنسانٍ من الإيلاجِ لمُدنِها الساحرةَ البيضاءَ التي تُحَلِّقُ في رُباها المَلائكة المُتَرنّمينَ ببهاءٍ ، بعِذوبة بُحيراتِها وشلالاتِها اللُّجَينيةً ذاتَ الجَدائل المُذَهَبةً، ولا بأَبنائِها الهُلاميينَ الذينَ يُسافرونَ لقمَمِ جبالِها القرمزية ويعودون بسرعةٍ البَرق . كانَ يَقِصّ عليّ أَبي حكايته المُدهشةً، مُسَجّى حَيثُ قُبلتهِ المُضيئةً ، وهو يُغْمِضُ عينيهِ الضاحكتينِ، حينها راوَدني شعورٌ عَجيبٌ بأنَّ أبي أَخْذَ يَهْجُر. !..لكن رَسّخَ يَقيني بِحكايتهِ ، الطائرُ الأخضرُ، إِذ حَطَّ على كتْفيَ الأَيمن لِنُعيدَ رِحْلَتنا من جَديد .

الفَزَع

عادل قاسم

ذاتَ ليلةٍ شتائيّةٍ كنتُ أهذي من فَرْطِ الحُمَّى وأنا أرى جَمهرَةً من الرّعاعِ مُدَجَّجين َبسيوفهِم ولِحاهُم الكثَّةِ يَقْطَعونَ أزقَّةَ المدينةِ على السَّابلةِ وَيَقتحمونَ بيوتَ الطِّينِ التي غادرَها أهلُها. حيثُ الكهوف النائية كنتُ أجري رغمَ كهولتي خِشيةَ بطْشِهم. تذكرتُ أنّني لم أصْطَحِبْ أولادي ولا زوجتي. حين قرّرتُ العودةَ رأيتُ شَيخا مُسنًّا يَضحكُ بِدَهْشةٍ من سَذاجتي ، إذ لم يكنْ ثمَّةَ بابٌ ولا نوافذ سوى طوابير مِنَ العُراةِ تحومُ فوقَ رؤوسهِم الغَرانيقُ المُلوّنة، حيثُ الكَتَبة بجلابيبِهم

البيضاءَ وثمَّةَ سماواتٌ لازورديَّةٌّ وموسيقى ساحرةٌ ربَّما قُدّاس الموتى *وجَلبةٌ شَبيهةٌ بأصواتِ الرّعاعِ يخالِطُها دويُّ المدافعِ وأنا الذي أضعت الطّريقَ بينَ الحُمّى والفَزَع.

البناء الجملي المتواصل .

في قصيدة (زهور برية) المتكونة من خمسة أسطر ، يبهرنا عادل قاسم بقصيدة كاملة ليس فيها الا نقطة واحدة ، يستمر نفس القراءة من اولها الى آخرها دون توقف ، بسرد و وصف متسلسل و متواصل ، ببناء جملي متواصل شديد التجلي و الوضوح . و هكذا تقريبا في قصيدة (الطائر الأخضر) المتكونة من ثمانية أسطر ، فانك لا تجد الا نقطتين ، قصيدة تتكون من وحدتين كلاميتين ، ببناء جملي متواصل شديد التجلي . و أيضا في قصيدة الفزع فانه رغم تكوّن القصيدة من عدة جمل الا انها بفقرة واحدة و بيان واحدو لحظة سردية واحدة دون انقطاع بنفس مستمر لا ينتهي الا عند نهاية النص .

انّ هذه الصفة النثرية ، اضافة الى تحقيقها البناء الجملي المتواصل و التكامل النثري ، حيث ان التواصل الكلامي هو من أهم مميزات النثر كشكل كتابي ، فانها تعكس تجربة عميقة في الكلام الفني و الكتابة السردية .

وضوح الأفكار

ما نقصده بالضبط و وضح الفكرة ليس وضوح الرسالة و الخطاب ، و انما نقصد ان البناء النصي واضح البيان و مفهوم و متشكل و متجل ، بمعنى ان الافكار التي تحملها العبارات واضحة بحيث تتشكل في ذهن القارئ صور واضحة و ان كانت رمزية و ايحائية و استعارية ؛ الا انها واضحة و مفهومة غير منغلقة و لا متعالية و لا متشظية . و هذه الامور و كما واضح مما تعاني منه القصيدة المشطرة الصورية (اللاسردية) مما يجعلها تتسم بالجفاف و الجفاء ، بينما القصيدة السردية بسلاستها و وضوحها تحقق العذوبة و تنفذ الى النفس . و لا نحتاج الى كثير كلام في بيان الوضوح و الجلاء في الصور و تماسكها و ترابطها في القصائد الثلاث المتقدمة ، حتى انّ تلك القصائد لجلاء صورها و خيالها تنقل القارئ الى عالمها ، و لقد أشرنا مرارا ان نقل القارئ للعيش في النص هو من أهم انجازات القصيدة السردية و هي من عوامل عذوبتها و نفوذها في النفس .

الرمزية القريبة

بالبناء الجملي المتواصل و وضوح الافكار و سلاسة البيان ، تتحقق ألفة و قرب بين النص و المتلقي ، و هنا يستطيع الشاعر ان يحمّل عباراته طاقات رمزية هائلة دون ان تضر بعذوبة و ألفة النص ، انّ هذه الحرية في التعبير و تلك السعة في القصيدة السردية لا يمكن ان تتوفر في غيرها من اشكال الشعر ، فان اي محاولة رمزية في غيرها يحقق اغترابا و تجافيا و تعاليا نصيا ، و يسبب في جفاف و جفاء النص ، بينما في القصيدة السردية مهما حملت من طاقات رمزية فانها تبقى قريبة . انّ من الواضح جدا ان القصيدة السردية (المابعد حداثية

) تبقى على قربها و عذوبتها و ان حُمّلت بطاقات رمزية كبيرة ، بينما القصيدة الحداثية تفقد ألفتها و قربها بتحميل رمزي أصغر بكثير من ذلك ، و هذه الطاقة و السعة هي ما يمكن ان نسميه (حرية التعبير) التي توفرها القصيدة السردية للشاعر . بل يمكننا القول انّ الاتجاه نحو الرمزية احيانا مع السرد التعبيري يكسب القصيدة لمعانا و توهجا و سحرا لا يتوفر في القصيدة الحداثية . ان هذه الصفة التي يصبح فيها الايحاء و الرمز من عوامل الألفة و القرب بدل الجفاء و الاغتراب هو من غرائب و عجائب القصيدة السردية و التي يدركها الجميع كظاهرة لكن لا يعرف حقيقتها الا من يمارسها بعمق . و خير مثال هذه القصائد الثلاث فانها واضحة الرمزية بل و عالية في رمزيتها و ايحائيتها الا انها قريبة و مألوفة و عذبة .

الطاقات الشعورية للغة

من مميزات كتابات عادل قاسم انه يتعامل مع الكلمات كالالوان ، لذلك فهو يستخدمها ببعد التأثيري الجمالي قبل بعدها المعنوي التوصيلي ، و لذلك ايضا تجد عباراته و مفرداته محملة بطاقات شعورية و مشاعرية استثنائية . نجد هذا الزخم الشعوري الذي يصل المتلقي قبل المعاني في مقاطع النصوص و منها ممثلا :

((حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ، وتنطلقُ بِرشاقةٍ ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ، يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيد خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المُشرقةُ للشمسِ)) .

نحن هنا لا نتحدث عن شعرية الصورة و الخيال الجميل و الابهار التصويري ، و انما نتحدث بالضبط عن الزخم الشعوري الذي حملت به المفردات ، و الذي يعني بالضبط ان الشعور الموصل بتلك العبارات و المفردات يكون اكثر جلاء من الوصف و الحكي و يكون

غير مستطاع الا بما قد كتب . وهذا الاسلوب وهو من التجريدية في الكتابة هو المسؤول الاساس عن الموسيقى الفكرية في النص النثري ، و مع خفوت التجريدية في النص فانه يكون ضعيفا في موسيقاه الداخلية . فنجد هنا (غفوة و ضحكة و رشاقة و نحول و استفاقة و لمعان و اشراقة ،) و اضافة الى حركة النص و مفرداته فانها ايضا تتناغم و تخلق مزاجا تعبيريا لدى القارئ و تنقله الى عالم شعوري بسبب التناغم و التجانس و الموسيقى المصنوعة بالافكار و المعاني و ليس بالاصوات و العوامل البصرية . هنا بالضبط تكمن فنية الشعر النثري ، انها تتلخص في كيفية اطرابك و أسرك القارئ بالمعاني و الافكار من دون موسيقى شكلية و لا تفنن بصري كتابي . فينما تأشر القصيدة الموزونة او النثرية الحرّة القارئ من خلال الموسيقى الشكلية سمعية كانت او بصرية فان قصيدة النثر النموذجية السردية فانها تأسر القارئ بموسيقى الافكار و المعاني .

الشعور العميق باللغة

نقصد بالشعور العميق باللغة هو ما نشير اليه دوما بالاحساس الشعوري بالمعاني وهو القاعدة و المقدمة للكتابة التجريدية ، بحيث تكون الكلمات ليست دوالا و لا وسائط معنوية توصيلية فقط بل تكون كيانات شعورية لها تاريخ جنالي و زخم شعوري يدركه الشاعر و يوظفه . ان هذا الفهم و هذا الادراك سواء من الكاتب او القارئ او الناقد يعني بالضبط هزّة بل و اسقاطا لفكرة ارتكاز الوظيفة الادبية و

جمالياتها على الدال و المدلول ، بل التجربة الحقيقية ليس في توصيل الرسالة عن طريق المعاني بل توصيلها عن طريق الشعور ، و عادل قاسم من امهر من يدركون الثقل المشاعري و الجمالي للمفردات ، و القدرة التأثيرية لها . فخذ مثلا عبارته :

((ذاتَ ليلةٍ شتائيّةٍ كنتُ أهذي من فَرْطِ الحُمَّى ، وأنا أرى جَمهرَة من الرّعاعِ مُدَجَّجين َبسيوفهِم ولِحاهُم الكثَّةِ يَقْطَعونَ أزقَّةَ المدينةِ على السَّابلةِ وَيَقتحمونَ بيوتَ الطِّينِ التي غادرَها أهلُها. حيثُ الكهوف النائية كنتُ أجري رغمَ كهولتي خِشيةَ بطْشِهم.))

ان الشاعر هنا يتحدث بشكل صادق و أمين عن مأساة ، لكنها لم يرتض الا ان يحملها أقصى ما يمكن من زخم شعوري ، بتطعيم كلمات و مفردات مؤثرة فعلا في خلق الزخم الشعوري ، فلدينا (ليلة شتائية) و لدينا (مدججين بالسيوف) و لدينا (بيوت الطين) و لدينا (كهوف النائية) و لدينا (كهولتي) هذه العناصر التخيلية و الخيالية ، لو رفعناها للنص لما اختلفت رسالة النص و لا جوهره الخطابي التوصلي ، الا ان الزخم الشعور و الطاقات التعبيري ستهبط و سيتغير النص كليا و يصبح نصا آخر ، هذا التطعيم و هذا البعد الشعوري ثنائي في تحققه من جهة التجربة العميقة للشاعر و ادراكه العميق بالكلمات و اللغة و الوعي الانساني بها ، و من جهة آخرى ما توفره السردية من حرية و مساحة لتوجيه المعاني و الطاقات الشعورية .

البناء الجملي المتواصل عند كريم عبد الله

قصيدة النثر هي شعر بشكل نثر ، اي ان الشكل شكل نثر و منه ينبثق الشعر . وهذا الفهم هو جوهر قضية قصيدة النثر ، و ليس ما يعتقد من تحرر الشعر من الوزن و القافية ، ان طموح كاتب قصيدة النثر هو أن يكتب شعراً لكن بشكل نثر وهنا تظهر القدرة الابداعية و تتجلى التجربة .

لقد ساد مفهوم خاطئ انّ قصيدة النثر تحتاج الى تعبيرية بصرية من خلال التشطير او التوزيع او الفراغات ، حتى انّي يوما ارسلت قصيدة افقية بشكل مقطوعة نثرية الى مجلة فعمدوا الى تشطيرها و جعلها بشكل عمود ، وهذا ناتج من الوعي المكتسب الطاغي بانّ الشعر لا بدّ ان يختلف عن النثر بالشكل ، و بعد التخلي عن الوزن و القافية لم يبق الا التوزيع البصري على الورقة و الايقاعية البصرية ، لكن كاتب قصيدة النثر ، الساعي نحو النثروشعرية ، اي الشعر الكامل في النثر الكامل ، يجاهد و يكافح في أن يعطي صورة حقيقية لقصيدة النثر ، و انّها تكتب بشكل نثر و باسلوب النثر و بتقنيات النثر ، لكن منها ينبثق الشعر .

و هذا التوجه عالمي ايضا فانهم لا يطلقون اسم قصيدة نثر على كل شعر نثري ، بل هي مختصة بالمقطوعة النثرية ذات البناء الجملي المتواصل .

انّ البناء الجملي المتواصل هو ركن النثروشعرية ، و لا يمكن انتاج قصيدة نثر من دون بناء جملي متواصل يتكلم به المؤلف كما يتكلم في النثر ، من دون سكتات و لا ايقاعات و لا فراغات و لا تشطير و لا تسطير . و كريم عبد الله شاعر مبدع في النثروشعرية و متقن للبناء الجملي المتواصل و قصيدته (التاريخُ عاهرةٌ ..../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها)المنشورة في مجلة تجديد الادبية من تجليات هذا الاسلوب .
انّ ما يطوّر الأدب ليس الموضوعات لانّها عامة و ملك الجميع ، و انّما يطوّر الأدب هو الاسلوب ، لانّه فردي و خاص و ملكا لصاحبه . و من المفيد ايراد النص اولا .

التاريخُ عاهرةٌ ..../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها

ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى , المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسقّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان , التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُبطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّى تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها , المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ

القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلَّ حينٍ .

العنوان (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها) و هو مقطوعة متواصلة البناء ، وهذه فردية اذ عادة ما يكون العنوان مختزلا بكلمة او كلمتين ، لكن كريم عبد الله عادة ما تكون عناوينه جمل متواصل البناء .

ثمّ يأتي مقطع واحد ببناء متواصل بطول ثلاثة اسطر

(ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى)

انّ هذا المقطع لا يمكن ان يقرأ الا بشكل المقطوعة النثرية ، و الكلمات محركة ، و لا توقف . لكن القدرة الايحائية و الرمزية و الهمس الشعري و الاشارة الشعرية و مداعبة الفكر و الوعي العميق و التجذر في النفس كلها تخلق حالة الشعر ، و الشعر الكامل من وسط هذه المقطوعة النثرية .

ثمّ يأتي مقطع نثري بطول سطرين بلا توقف

(المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسفّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان)

وهنا ايضا مقطع نثري طويل بشكل استثائي بل وغير عادي ، في بناء جملي متواصل يحقق النثروشعرية ، حيث ينبثق الشعر من قلب النثر .

ثمّ المقطع الاطول باربعة اسطر متواصلة البناء .

(التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُبطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّى تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها)

انّ هذه القدرة على تحقيق الشعر من هكذا نثر ظاهرة نادرة و ريادية ، تمثل شكلا ناضجا و نموذجية للنثروشعرية ، و كتابة الشعر النثري ، و قصيدة النثر و تحقق غاياتها و اهدافها الاسلوبية .

تمّ يختتم كريم عبد الله قصيدته بمقطع رابع طويل ايضا .

(المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلَّ حينٍ .)

لقد ركزنا هنا على اسلوب البناء الجملي المتواصل ، مع انّ النص ثري و متعدد الجهات الابداعية ، لكن اسلوبنا الثيمي في تناول الظاهرة الأدبية و دون التشظي و المسح الكلي للنصوص هو الطريقة المثلي التي تخدم المقالة النص و الادب عموما . و لا ريب ان تلك الوحدات الكتابية التي اشرنا اليها هي اكبر من الجمل و هي جمل متداخلة ، الا انها متداخلة بطريقة متوحدة ، فهي تقع بين الفقرة و الجملة و هذا

وضع كتابي متفرد . انّ تحقيق نص بحجم صفحة و اكثر باربع مقاطع ذات بناء تركيبي متواصل بلا توقف ، هو تجل واضح و ظاهر للبناء الجملي المتواصل ، بل انّ الشكل النثري هنا يتحلى باقوى صوره ، و منه ينبثق الشعر . انّ هذا الشكل من الكتابة يحقق قصيدة نثر متطورة و بنفس جديد .

طبقات النثروشعرية عند صدام غازي

غالبا من نستخدم في تناولاتنا النقدية كلمة اشكال او اساليب او صور ، لكن هنا في هذه المقالة استخدمنا طبقات لغرض بياني سيتضح بجلاء .

ان النثروشعرية و ان كانت مصطلحا ابتدعناه ابتداعا من دون سابق مرجعية لا عربيا و لا عالميا ، الا انه في الواقع هو غاية كل كاتب قصيدة نثر ، و لقد اشار رواد كتاب قصيدة النثر العالميين بحلم كتابة شعر بصورة نثر و كان ذلك همهم الاكبر .

النثروشعرية تعني و ببساطة كتابة الشعر بصورة نثر . اي ان ماتراه على الورقة هو نثر ، و التوزيع المكاني للجمل و الفقرات هو بشكل النثر . حيث الفارزة و النقطة و السرد و تكسير الموسيقى و الابتعاد عن كل التوظيفات الشعرية الشكلية . وهذا هو التجلي الاكمل للنثر ، لكن من خلال المعاني و الترميزات يتحقق الشعر .

ان رسالة مؤسسة تجديد هو ترسيخ مفهوم قصيدة النثر المكتوبة النثروشعرية الكاملة حيث الشعر الكامل ينبثق من النثر الكامل .

صدام غازي من الكتاب المميزين لقصيد ة النثر الافقية و بالنثروشعرية الكاملة ، و كل متابع و قارئ له يدرك ذلك تماما ، بل لو انّا اردنا ان نعطي مثالا نموذجيا للنثروشعرية فان قصائد صدام غازي ستكون في مقدمتها .

هنا سنتناول الاشكال الفنية و الصور الموضوعية للنثروشعرية ، و مميزاتها و اختلافاتها التي تجعل منها مستويات مختلفة و طبقات كتابية و تأليفية مختلفة . و من الواضح انا نتحدث عن اسلوب كتابة و ليس عن عالم دلالات و لا عالم الروح و لا الذات و الفكر الكوني ، و انما نتحدث عن اسلوب بلاغي شكلي .

سنورد هنا نماذج من شعر صدام غازي و نتبين الاختلافات الاسلوبية في طريقة تجلي و تكوين النثروشعرية اي كيفية انبثاق الشعر من النثر .

في قصيدة (خدعة أم ...) يقول الشاعر

((لم تكن تلك عينه , حين نظر أول مرة . أتى يصهل كالخيل , فرس جامح له ضياء يشبه القمر . لم ينكسر شيء سوى نظرة عينه , وبلا استفسار جمع شظايا نظرة عينيه المتساقطة ومضى . لم تثبت بوصلته بعدها , كأنما أصيبت بوصلته بالتمغنط . أستنتاج هو كل ما في الأمر . الحتمية مفقودة . أشعل شمعة في الظلام كي ترى , فديوجين لم ير في النهار شيئا , حين أوقد الشمعة , و حين رفض ظل الأسكندر , لم تستح الشمس وتتركه رأفة به .

كل ما أنت به وحولك مجرد ميتافيزيقا أنت البطل فيها . لا يوجد عدو فلا تشهر مسدسك الكولت , واغمده أفضل , فالصراخ في الفراغ لا

يولد من رحمه سوى طفل الصدى ولو صرخت الف عام . فأنا لست في عيد الهالووين عندما عرضت علي الخدعة أم الحلوى ، فأرتديت رأس اليقطين ولم أعلم .))

لقد عمد الشاعر الى اساليب متعددة لكسر الشعرية الشكلية و لكي يتجلى النثر و يبرز نقيا و كاملا على الورقة .

اول تلك الاساليب وهو الشرط الذي من دونه لن تكون هناك نثروشعرية اصلا هو استخدام الجمل و الفقرات ، و استخدام الفارزة و النقطة ، بدل الكتابة الحرة ، و لقد بينا مرارا ان االمفهوم العالمي المعاصر لقصيدة النثر كصنف شعري و كشكل ادبي استقر على ان تكون مقطوعة مكتوبة بشكل جمل و فقرات و بالفارزة و النقطة ، و ان غير ذلك لا يعد قصيدة نثر ، و انْ كان شعريا نثريا ، و الشعر النثري اي غير الموزون الذي لا يحقق شروط قصيدة النثر يسمى (القصيدة الحرة او الشعر الحر) .

الاسلوب الثاني هو (البناء الجملي المتواصل) اي الكتابة النثرية السلسة المتواصلة كما تكتب القصة ، من دون فراغات و لا سكتات و لا توقفات ، كما نجده متجاليا عند انور غني و عادل قاسم ، وهو ايضا من شروط النثرية وقد تحدثنا عنه مستفيضا في مناسبة سابقة .

الاسلوب الثالث هو السردية الشديدة التي تحوم حول القص لكن بـ (السردية التعبيرية) تنقل تلك السردية من مجال القص الى مجال الشعر .

الاسلوب الرابع طبيعة الافكار ، و صدام غازي غالبا ما يختار افكار كونية لكنها منطلقة من الجو الخاص وهذه هي (التعبيرية) اي تقديم

رؤية ذاتية للكون ، و هذا الاسلوب حاضر و جلي في كتابات صدام غازي و ليس في هذا النص فقط .

الاسلوب الخامس هو تعمد كسر الشعر شكليا ، مع ابقاء الروح و البعد الخلفي شعريا ، وهو ما يسمى عالميا (الشعر ضد الشعر) وهو استخدام الفاظ غير شعرية في الشعر و افكار غير شعرية في الشعر و عبارات غير شعرية فيه ، وهو من الكتابات الصعبة و انا اعتبرها من المستويات العالية للنثروشعرية و نجد هذا الاسلوب ايضا عند فريد غانم و كريم عبد الله . فانا نلاحظ و كل متتبع لصدام غازي يلاحظ انه يستخدم الفاظ غير شعرية ، فمثلا هنا يستخدم (بوصلة ، استنتاج ، ديوجين ، التمغنط ، ميتافيزيقيا ، مسدسك الكولت ، عيد الهولووين ، خدعة ام حلوى)

من الواضح ان الاسلوب الاول اي اسلوب (الجمل و الفقرات و الفارزة و النقطة) و الثاني وهو (البناء الجملي المتواصل) هما من شروط النثروشعرية و قصيدة النثر ، فمن دونهما لن يكون هناك نثروشعرية و لن يكون هناك قصيدة نثر . وهذه هي الطبقة الاولى للنثروشعرية . و باقي الاساليب التي اشرنا اليها هي طبقات اخرى تكمليلة و متى اجتمعت تحقق النثر الكامل الذي ينبثق منه الشعر الكامل .

ان قصيدة النثر و بالاساليب التي ذكرناها هي الان المفهوم التصنيفي الادبي عالميا ، و هي المستقبل للكتابة الادبية كما ارى لذلك فانا ارى ان الكتابة بالقصيدة الحرة على انها قصيدة نثر لا يتوافق مع الواقع . و هنا طرحنا نموذجا للنثورشعرية و اساليبها و يمكن تتبع تلك الاساليب في كتابات صدام غازي السردية الافقية و كتابات باقي شعراء تجديد في قصائدهم السردية الافقية .

الابهار العميق في قصيدة مماس للشاعر حسن المهدي

ربما لا نحتاج الى كثير من القول لبيان اهمية التقاط اللحظة الشعرية العميقة و التي لا تقل اهمية عن الاسلوب الشعري الجميل . و كنا في مناسبات عديدة قد بينا ان (العامل التعبيري) في الادب و الذي نقصد به عامل الابهار و الادهاش العميق المعتمد على الفكرة و المعنى العميق لا يقل اهمية عن (المعادل التعبيري) الجمالي و الذي تطرح فيه تلك الفكرة و يعبر عنها به على الورقة . ان ثنائية البناء في النص حقيقة لا يمكن انكارها ، كما ان ثنائية البعد الجمالي فيه ايضا حقيقة يجب التسليم بها . فمن الواضح ان الفكرة الجميلة اذا لم تصاغ بصورة جميلة فانها تهبط و تكون مجرد موهبة و قدرة كتابية مخزونة غير واضحة ، و هكذا العكس فانه مهما بلغ النص من توظيفات و اساليب صورية و تصويرية فانه يبقى خاويا و جافا و لا يلامس الروح ان لم يرتكز على فكرة جمالية عميقة . وهذا ما يثبت اهمية العامل التعبيري العميق بقدر اهمية المعادل التعبيري الصوري .

في قصيدة (مماس) و باسلوب السرد التعبيري و النثروشعرية بالشعر الكامل المتجلي في النثر الكامل يقدم حسن المهدي قطعة ادبية جميلة و بنكهة و روح عالمية .

((المماس

حسن المهدي

هل جربت مرة ان تمّد ذراعيك باستدارة عجلةٍ يكونُ جذعك مَمَاسَها ؟ جّرب وستجد نفسك اشبه بالة جَلوْ في حفل اوركسترا ، ما ان يلامس قوسكَ وتَرَكْ ستبدأُ تدور كمِغْزَل وتنَدَلق عيناك في كوَّة بحجم السماء لتتكسر خطوط المسافات كورق صيني ملون قُدَّ بشفرة -حجمه سيكون بمتسع الرؤيا لديك - فتتشابك الخطوط شبكة عنكبوتية تتشكل في اللامحدود من اللّحن والذي ستحس تغيّره كلما تغّيرت النوتَةَ الموسيقية في المنعطفات التاريخية وستدرك حينها فقط : لم القسوة فاكهة الجرّاح والمجرم على حد سواء ؟

يا الله ، كم عتيق وشائخ فهرست الكوكب حتى لم يعد مجلد الزمن يطيق اكتظاظ الخطايا ، نزق البرايا وذنوب اطفال الخطيئة السريين ، طوابير المتسولين على ابواب الملوك ، .الاماء والعبيد، الاشراف والعوام والقناطير المقنطرة من ورق النقد الالزامي.

وكم مقرف لون جلده الارجواني الذي يغفو على رائحة الموت في فروة كهل بيضاء مصفرة بدات تنضح قصص الخرافة من عقابيله المجّعَدة وقد غزاها القّمال والذي ايّاك ايّاك : ان تَظُنه حبيبات سِمْسِم غير مقشر ..

وفي كل هذا انتَ مرغم ان تستمر بالعزف لانك ما ان تتوقف ستَخِر كشهاب سقط من السماء وتلاشى في ظلمات الارض .. وستعزف، وتظل تعزف حتى وان كنت مغرورق العينين وجعاً او سعادة.))

انّ اهم من يلفت النظر في هذا النص هو تجلي الفكرة بقوة بحيث تطغى على الاسلوب الشكلي ، بمعنى اخر تجلي العامل التعبيري بنفسه من دون الاعتماد على جماليات المعادل التعبيري ، وهذا من اعمق انواع الشعر و من اعلاها مستوى و اقواه نفوذا في النفس .

نجد قوة العامل الجمالي العميق متجليا في اكثر مقاطع النص

فتجد التجلي في عبارة (هل جربت مرة ان تمّد ذراعيك باستدارة عجلةٍ يكونُ جذعك مَمَاسَها ؟ جّرب وستجد نفسك اشبه بالة جَلوْ في حفل اوركسترا ،) انه اعتماد كلي على الفكرة ، بعبارة نثرية خالصة تكسر قواعد الشعر الشكلي من حيث المفردات و الاسنادات و التراكيب و من حيث الفكرة نفسها ، انها ابحار حر و نقي نحو الرؤية و نحو الالم و نحو الحقيقة ، انه ابحار مجرد من كل ما يشوبه من اضافات شكلية تثقله . هذا التجريد و هذه اللغة القوية هي بحق من طراز اللغة التي تكتب بها قصيدة النثر العالمية ، و المطلع على قصيدة النثر العالمية المعاصرة سيدرك ذلك بيسر .

ثم يقول (ما ان يلامس قوسكَ وتَرَكْ ستبدأُ تدور كمِغْزَل وتنَدَلق عيناك في كوَّة بحجم السماء لتتكسر خطوط المسافات كورق صيني ملون قُدَّ بشفرة -حجمه سيكون بمتسع الرؤيا لديك - فتتشابك الخطوط شبكة عنكبوتية تتشكل في اللامحدود من اللّحن والذي ستحس تغيّره كلما تغّيرت النوتَةَ الموسيقية في المنعطفات التاريخية)

وهنا مقطوعة رغم لاتناغميتها الشكلية الا انها عالية التناغم في العمق . ان قصيدة النثر هي ذلك الكيان الذي يتخلى عن كل تناغم شكلي و و يستبدله بالتاغم العميق ، و هنا حسن المهدي يقدم نموذج لقصيدة النثر الحقيقية بتناغم عميق و البعيدة كل البعد عن الوهم و الشكلانية التي تغرق فيها القصيدة العربية المعاصرة .

ثم يقول الشاعر (وستدرك حينها فقط : لم القسوة فاكهة الجرّاح والمجرم على حد سواء ؟)

ربما لا نحتاج الى كثير كلام لبيان مدى عمق و كونية هذه الالتقاطة و التي تختصر التجربة الانسانية و تكشف عن سعة تجربة الشاعر الادبية .

و يستمر حسن المهدي بنثروشعريته الفذة ليقدم سلسة من الكتل الجمالية التي تتفرد و تحلق في سماء قصيدة النثر النموذجية .

(يا الله ، كم عتيق وشائخ فهرست الكوكب حتى لم يعد مجلد الزمن يطيق اكتظاظ الخطايا ، نزق البرايا وذنوب اطفال الخطيئة السريين ، طوابير المتسولين على ابواب الملوك، الاماء والعبيد، الاشراف والعوام والقناطير المقنطرة من ورق النقد الالزامي.) فهذا الاسترسال العذب المشحون بالرسالة و هذا الشجن و الحكاية و محادثة الذات تعكس بعدا انسانيا و تعبيريا للشاعر يتجلى بصورة عذبة و سلسة و صادقة .

ثم يقول (وكم مقرف لون جلده الارجواني الذي يغفو على رائحة الموت في فروة كهل بيضاء مصفرة بدات تنضح قصص الخرافة من عقابيله المجّعَدة وقد غزاها القّمال والذي ايّاك ايّاك : ان تَظُنه حبيبات سِمْسِمِ غير مقشر .. وفي كل هذا انتَ مرغم ان تستمر بالعزف لانك ما ان تتوقف ستَخِر كشهاب سقط من السماء وتلاشى في ظلمات

الارض .. وستعزف، وتظل تعزف حتى وان كنت مغرورق العينين وجعاً او سعادة.))

و يتجه النص في تموج رمزي نحو رمزية تعبيرية تنتهي الى حتميات لا ارادية هي اعتراض على واقع و طلب خلاص و نحت امل و رؤية جديدة . ان الشاعر هو الذي يقدم صورة المأساة و لا ينسى ان يقدم الخلاص ، ان الشعر طلب الخلاص ، و هنا حسن المهدي كان طالبا للخلاص بلغته و رسالته .

التأريخ النصّيّ و الزخم التعبيري عند جواد زيني

بينما تعمد الرمزية المعهودة الى توظيف التأريخ الخارجي للمفردة و الاعتماد على ذلك التأريخ ، فانّ في القصيدة السردية يتحقّق للمفردات تاريخا نصّيا مبتكرا من قبل المؤلف و بفعل النص ، و بفعل هذا التأريخ النص يصبح للمفردات الوصفية في النص ثقلا تعبيريا غير مسبوق محققا لزخم تعبيري لا تمتلكه تلك المفردات خارج النص ، حيث الجمع بين الرمزية و التوصيلية في المفردة الواحدة . بعبارة أخرى بينما المفردات في النص عادة ما تكون توصيلية او رمزية بالاساس ، فانّ المفردات في السرد التعبيري و اللغة المتوهجة تجع

بينهما في وقت واحد ، وهذا من الاساليب الصعبة و المتقدمة للكتابة الشعرية .

التوهّج و اللغة القوية تحتاج الى تموّج تعبيري ، اي انّ النص و تراكيبيه تتموّج بين اللغة التوصيلية و اللغة الرمزية و بفعل هذا التموج تتراكم التواريخ و الزخم النصي للمفردات مما يحقّق التوهّج ، و ينتج عن هذا التموج التعبيري و ما يكون عنه من توهج و نظام رمزي- توصيلي احالات و دلالات غائبة و حاضرة في وقت واحد مقصودة او غر مقصودة واعية او غير واعية ، وهذا ما يحقق نظام غيابي متجلّ في النص يمثل المسكوت عنه فيه الا انه يمكن تتبعه و ادراكه و الشعور به من خلال وحدات النص الحاضرة .

سنتناول هنا تجربة الشاعر جواد زيني في قصائد نثر حقّقت درجات عالية من تجلّي التأريخ النصّي و الزخم الشعوري .

في قصيدة أوّل الهذي المنشورة في مجلة تجديد الادبية (٩\٥\٢٠١٦)

نجد الصور الموضوعية للتوهّج بلغة متموجة تصنع تأريخا نصيّا و تنتج زخما تعبيريا للمفردات و ثقلا فكريا و ذهنيا جديدا لها .

(في أوّلِ رحلةِ امتطاء غمامةٍ من هذي شيخوختي المباغتة حدثَ الاصطدام بنورس غِرٍّ أغفل ربط حزام الأمان !...تداخلت عظامي الهشَّةُ وعظام النورس وها أجنحته عندي لكنّه فقد ريشَ ذيلِهِ إلا بعضَ زَغَب . أنا و هو ألآن كيانٌ واحدٌ نحلّقُ باتجاه واحد برؤيتين اثنتين هو مغامري عتمدُ حِسَّه الفطري وأنا أمحّص الخيارات المتاحة لتلك اللحظة الهاربة من بعض يقظة، ليقظة كاملة، مازال صراعنا قائما لاختيار بقعة افضل لهبوط آمن .كيفَ يريدُ هبوطاً امناً منزوعُ الذيل إلا من بعض زغب ؟!.....كانَ الإرتطامُ .)

تتميّز نصوص جواد زيني بالتركيز العالي على الفكرة ، و الدخول الفوري و المباغت في الرسالة و الخطاب الجوهري للنص ، وهذا يمثل شكلا من اشكال الكتابة المعاصرة البعيدة عن التشتيت و التطويل و الترهّل . و هنا يدخل المؤلف في عمق تجربته من دون مقدمات بحيث يفاجئنا الاصطدام و شخوص النص من نورس غرّ و شيخوخة مباغتة ، وهذه كلها اصوات متعددة في النص و مع عظام المؤلف و عظام الطير و الانا و الهو و اللحظة الهاربة من اليقظة و ارادة الهبوط الامن مع الارتطام ، هذه التقابلات و الكم الكبير من الارادات و الرغبات مع ما يقابلها من واقعيات و حالات ممانعة و ممتنعة ، تخلق نصّا بوليفونيا متعدد الاصوات ، و تخلق تأريخا نصيّا للشخوص الرئيسية في النص وهم (الرحلة ، و انا ، و النورس) و تخلق لغة متموجة تتناوب فيها التوصيلية و الرمزية ، و تخلق لغة قوة متوهّجة تجمع مفرداتها في وقت واحد بين التوصيل و الرمز .

و مع أنّ الرحلة الاولى كشخصية نصية قد تجلّت في النص بشكل محسوس و منطقي ، و بصدق عميق ، فانها أيضا اكتسبت بعدا نصيّا من خلال ذلك البوح ، و في الواقع لو قلنا أنّ ذلك هو غاية الكتابة الجميلة لكان حقّا ، وهو التعبير عن اللحظة الشعورية بأدق و أصدق تعبير و الذي يتجلّى بوضوح و من دون أيّ غموض يتعب القارئ و الذهن ، و الذي اضافة الى كشفه الحالة الانسانية في الكتابة فانّه يخلق مجالا معنويا و تعبيريا جديدا يوسّع طاقات اللغة و مفرداتها التعبيرية .

لقد كان الشاعر واضحا و واسعا في بيان رحلته الأولى بحيث يمكن أن نعدّ هذا البيان للتجربة الاولى التي عانها المؤلف بيانا تعبيريا يعطي للاشياء معنى آخر مختلفا ، هو أعمق و أوسع من الفهم العادي لها ، و بما يحقّق الصدمة و الابهار ، ليس من خلال المجاز العالي و التشظي التعبيري بل من خلال التأريخ النصّي و الزخم التعبيري

للنص ، و يتجّلى ثقل التأريخ الذي صنعه النص و الزخم التعبيري له من خلال تجمّع كتل التجربة و المعاناة في نهاية الارتطام حيث ينتصر صوت التساؤلات و الترددات على صوت التسليم و المماشاة .

انّ التأريخ النصّي الذي يبتدعه خيال المؤلّف و الزخم التعبيري للنصّ الذي يوسّع المدارك باللغة و مفرداتها هو المجال الخصب و الساحة الواسعة التي تنتج لنا أدبنا عذبا و عميقا يجمع بين الوضوح و السلاسة و بين الابهار و الدهشة ، وهذه هي غايات الادب عموما و الشعر و قصيدة النثر خصوصا .

و في قصيدة اخرى بعنوان (باب السراب) المنشورة في مجلة تجديد في ٢٠\٤\٢٠١٦

نجد ثقل التأريخ النصي و الزخم التعبيري حاضرا ايضا

(بابٌ بِلا صَريرْ، موصَدةٌ على أُفْقٍ غائمٍ حَيثُ اللّاشمس، يطرقها حالمٌ هاربٌ من جحيم اليقظةِ يراوحُ في كسرةٍ من يابسة على لجّةِ فَراغٍ مُحدقٍ بالطَّفْوِ، ليس خلف الباب سوى الغياب....من يفتحُ باباً لطارقٍ لا يجيدُ عبورَ سِياج الوهم ؟!!)

و يحضر هنا أيضا التكثيف و التركيز و سرعة بيان الرسالة و الخطاب و الصدق و الوضوح من دون تشظي و لا تشتيت ، و من خلال التركيز على الحالة الشعورية و وصفها و انبعاثها من العمق و اطلالتها من الذات يحقق النص التعبيرية النموذجية ، و من خلال ما يتحقق لمفردات من زخم تعبيري و ثقل شعوري و قدرات و طاقات عالية في نقل الاحساس الذي يسابق الفهم يتحقق شكل من اشكال التعبيرية التجريدية .

تأريخ الباب في هذا النص يتصاعد باعتبارها شخصية نصيّة و تتكاثر انظمة العلاقات و توصيفاتها فهي بلا صرير و موصدة على أفق غائم حيث اللاشمس ، و يطرقها حالم هارب من جحيم اليقظة ، و ليس خلفها الا الغياب ، و ليس هناك من يفتح الباب .

انّ ما ذكرنا من شعر جواد زيني و غيره مثله يمكن ان نسميه بالشعر التعريفي ، و الذي يحاول ان يعطي للاشياء تعريفا شعوريا جديدا فينما في (اول الهذي) قدم النص تعريفا شعوريا خاصا للرحلة الاولى و الارتطام ، فهنا في (باب السراب) يقدّم تعريفا شعوريا خاصا لباب من وهم و طارق واهم .

و في سردية تعبيرية نموذجية محققة للصورة النموذجية لقصيدة النثر المعاصرة يتجلّى التأريخ النصّي و الزخم التعبيري في قصيدة (ظمأ) المنشورة في مجلة تجديد في ١١\٣\٢٠١٦

(ألجَدْولُ الصَغير اعتادَ عبورَ قطعان الظباء بينَ ضفتّيه ،لم يكُن عميقاً ليثيرَ فيهّن الخوفَ . قاعةُ قريبةٌ من رقابهنَ، لكنَّهُ لا يطربُ لرنينِ أجراسهّن الراقص على عموده الفقري ، يُنصِتُ لنبضاتِ خافقِه حينَ تعبُرُ ظبيةٌ مع القطيع دون أن تبتلَّ ! إحدودبَ ظَهرُ الجدول ومازالَ يبحثُ عنها في سَقْفِه بينَ الغيوم يجمَعُ ريشَها المتهاوي بأحلامِه لوسادةِ نَومه الوثيرةِ . ما أشقى الجدول الظمآن !)

و كالعادة يدخل المؤلف في صلب القضية و الحكاية ، و يبدأ من حيث النهاية ، فالجدول في البداية هو الجدول الضمآن في النهاية ، هو الذي يرى كل هذا الفضاء و تلك الانغام و تلك الاجواء الساحرة ، وهو الذي يدع الاشياء تجري حسب رغباتها و يتحمل كلّ المعاناة و النظرات ، و الحلم و البحث ، في جوّ من الصدق و العذوبة . و يحمّل المؤلف بصدقه المعهود و بسرده العذب و وصفه العالي جدوله تأريخا نصيا و زخما تعبيرا غير مسبوقا .

و يتجلّى التأريخ النصّي و الزخم التعبيري في قصيدة في منتهى العذوبة و البيان حيث (ربيع القذى) نترك للقارئ التأمل في ما اضفاه النص و المؤلف على وحداتها و مفرداتها من طاقات تعبيرية و البس شخصياتها تواريخ نصيّة و زخم شعوري باهر

(ربيع القذى)

(كلَّما فتَحْتُ عيَنَ القذى بكأسكَ تتسلّقُ أَجفاني حبَّةُ رَمْل . أَكتَنِزُ الكثيرَ من اللؤلؤ في أصدافي، يرُّجُّ الكأسَ خُطَبٌ وشِعاراتٌ ومسيرُ خُطى الوَراء .مُخيفٌ الربيعُ * ألربيعُ لا يحتاجُ الهامشَ والمَتْنُ خَراب !)

لقد نجح الشاعر بسرده العذب و وصفه الهادئ الرقيق و الدقيق تحقيق غايات اللغة المتوهّجة الجامعة بين البوح و الابهار بتواريخ نصيّة جليّة و زخم شعوري تعبيري للمفردات مؤثر ، و من الواضح أنّ في النصوص أبعادا ابداعية فنيّة و جمالية و انساقا تعبيرية كثيرة الا أننا و كما هو معروف نتناول و نركز على جانب واحد لأنّا وجدنا أنّ هذا هو الاسلوب هو الامثل لأجل تطوير النظرية الأدبية و تعميق فكرتنا عن أسلوب المؤلف و الظاهرة الأدبية .

فنّ التطعيم في القصيدة المعاصرة

التوظيف من أهم العناصر الفنية في الشعر ، و من أهم الادوات التي يعتمدها الشاعر في تعظيم طاقات لغته و دلالاتها و ايحاءاتها . و للتوظيف الفني اشكالا كثيرة و منها تطعيم القاموس النصي بمفردات مجانبة و متباعدة عن الحقول المعنوية للنص . حيث انّ كل نص يفرض شخصيته على المؤلف و بعملية الانثيال يجعل المؤلف ينساق الى حقل معنوي معين و حقول معنوية متقاربة ، فيكون القاموس النصي اي المفردات التي تكون النص متقاربة في حقولها المعنوية ، لكن حينما يعمد المؤلف الى كسر هذا الطوق و هذا الانثيال عمدا و بوعي تظهر لدينا ظاهرة (التطعيم) في المفردات النصية .

هنا ثلاثة نماذج للتطعيم القاموسي متمثلة بثلاث قصائد نثر : قصيدة (اوطان حافية)بقلم فريد غانم يطغى على النص ّ التطعيم بالمفردات السريالية و الثقافية ، و (نبيذُ الحروبِ الغائمة) بقلم كريم عبد الله يطغى عليها التطعيم باللمفردات اليومية و الحياتية ، و قصيدة (زمن

الصفر) بقلم صادم غازي يطغى عليها التطعيم بالمفردات الاغترابية و التعبيرية الذاتية .

أوطانٌ حافِية

فريد غانم

فوقَ الأرصفةِ المرصوفةِ بالنّعال والغبارِ المحروق، في الزّحام المِزدحمِ بالوَحدة والضّياع والسُّخام، ما يزالُ الملكُ يتبخترُ عاريًا.

وها هو يأتي بعُرْيِهِ المنسوجِ من الحرير والدّيباجِ والقُطنِ السّماويّ وريشِ النّعام، يأتي من جبالِ الثّلجِ والقسوةِ النّاصعة، من المروجِ المزروعةِ بالخيولِ اللانهائية، من البحارِ التي ما زالت تلعق شفةَ الأرض، من المراكبِ التي تتمسّك بفساتينِ الرّيح يأتي. من الأتربة المُشبعةِ بالمعادنِ ورُفاتِ العيون البرّاقة، من عظامِ الموتى والأسنان المنخورة، من لهبِ البراكين المُرجأة، من حبرِ الآلهةِ المهدورِ على دخان المصانع، من دفاتر الأنبياءِ التي مزّقها الأولياءُ بخناجرِهم. من اصطكاك الصوّان بالصوّان يأتي. من عرقِ العبيدِ والمحاريثِ اليدويّة، من الأرديّة الكُحليّة، من عاج الفيلةِ وقرنِ الكركدنِّ وحساءِ السّلاحف قليلة الكلامِ يأتي. ويأتي من دموعِ الحيتان الصّغيرة، من حدائق الكافيار الرّضيع، والجزمات المصنوعة من غُرّةِ نمرٍ سيبيريّ، ومن أجداثِ غابات الأمازون.

وما زالَ يأتي من الخزائن المصنوعة من لحمِ الفقراء، من الألعابِ النّاريّة التي تتفجّرُ من دموعِ الثّكالى، من الحكاياتِ التي تتناسلُ على الأنصالِ وثغور القادفات، يأتي بعُرْيِهِ الكاملِ المكسوّ بالعُريِ الكاملِ، ويمشي فوق الأرصفةِ المرصوفةِ بالعمى والعتم.

يأتي بأقنعةٍ مجدولةٍ بالوهم المُلوّن بألوان الجهل السَّبعين، يدوسُ على دُميةٍ فقدَت طفلَها وجديلةٍ فقدَت نسيمَها، ويمشي وسط الزّحامِ الخاوي، فتصفّق له محاصيلُ الرّاحاتِ الفارغة فوقَ ما تبقّى من ساحات الأوطانِ الحافية.

نلاحظ الحضور القوي و المركزي لمفردات مباينة للقاموس النصي (القطن الساموي ، جبال الثلج ، الخيول اللانهائية ، ، حبر الالهة ، دفاتر الانبياء ، قرن الكركدن ، الكافيار الرضيع ، نمر سيبيري ، غابات الامازون ، الاوطان الحافية) فنجد هنا مفردات فوقية و سريالية و ثقافية وُظفت في النص و اعطت زخما دلاليا وجه البعد الدلالي لمفردات النص ككل .

نبيذُ الحروبِ الغائمة

كريم عبد الله

أسكريني حدَّ التماهي في نبيذِكِ الطافح رعشةً تتجمّهرُ حولَ زوارقِ الوحشةِ ..../ وتسرّبي منْ حكاياتِ الحروبِ الغائمةِ التي عكّرتْ قدومَ أفراحنا ..../ عمّدي مدنَ الشمسِ بــبقيّةِ الأمانِ المتلألىءِ في الطرقاتِ البعيدةِ حينَ ينخرها قلقَ الأحتضار ..../ وطهّري الشوارعَ الهاربةِ منَ (الهاوناتِ) العشوائيةِ التي تتسلّلُ الى أقفاصَ الفصول ....!

لـلآن أخيطُ ثقوبَ جثث مسلاّتي النازفةِ سنابلَ تغاريدٍ لا تنضجُ في زمنِ الشهوةِ ....../ أتحاشى الهراواتِ المبطّنةِ أناشيداً عاقرةً تدّعي المغفرةِ ..../ وأشتلُ أنّاتَ الفراشاتِ في رمادِ القبحِ تتدفّقُ شهداً وطِيبةً ....

ما لـوجهكِ شاحباً تعصرهُ (خلّاطاتُ) المنافي يشربهُ المدجّجونَ بـالسيوفِ ..../ وعلى جسدكِ العاري تنقسمُ المآذنُ الراقدةِ على بيوضِ النفاقِ تلوّحُ لـلأمس ..../ و مصيرنا معلّقٌ كـــــــــ (جسرِ الجمهوريةِ)* حينَ هوى مخذولاً شاهداً كيفَ تتساقطُ الخيبات .... !

وحدكِ منسيّةٌ وأيد كثيرة تتزاحمُ على أبوابكِ تحشُّ عرائشَ العنبِ مِنْ على غيماتكِ ..../ و القلنسوات الصدئة عادتْ تنزرعُ مِنْ جديدٍ تنطبعُ في لغةِ الخراب ..../ وأنتِ تمطرينَ تنهداتٍ تلهثُ مرعوبةً في هذا المدى المزكومَ بـصهيلِ الحرائق .... !

حاصرتْ حدقاتكِ الهاوية وغرقتْ بـالدموعِ حتى القناطر البعيدة ..../ كلٌّ يدلو دلوهُ يرسمُ أقاليماً مطعونةً في خاصرةِ عرشكِ ..../ والقرابين تنتظمُ متراصةً تنتظرُ دورها في الطبِّ العدلي مكتومة الرغبات ....!

فنجد مركزية لمفردات تجانب القاموس النصي مثل (العاونات ، ثقوب ، الهراوات ، خلاطات ، جسر الجمهورية ، الطب العدلي) تلك المفردات اليومية و الحياتية و التي تختلف في مستواها الانتقائي عن قاموس النصي عالي الانتقاء ، لقد وظفت هذه المفردات لأجل ابعاد رمزية واضحة .

الزمن صفر

صدام غازي

عند أول الشفق . حين جلست الشمس خلف تلك التلة , تمشط شعرها . لم نكن عندها وليدي الصدفة , لكنا ألتقينا في الزمن صفر . ليس كل شيء واضح المعالم , ولا كل الافق معتم كأعمى يلبس نظارة سوداء . لم نلتق على ذلك القمر النحاسي كما قلنا , ولم ننكث بوعدنا حين رحلنا حاملين صرة خيبة الأمل , مع القليل من قوت ذكرياتنا . ففي الزمن صفر تتغير الاحداث , فزمن القصيدة تخط على صفحة الريح . زمن عناق الارواح للأرواح في زمن هجر أهل التناسخ أرواحهم . زمن خيانتي مع قصيدة تحمل ملامحك . زمن التمني بليلة أغفاءة من أجل عين الحلم .

الزمن الصفري فيه المدى يده تسكن الصدى . التوقيت بعدد ذرات الرمل . الشمس تجلس خلف تلك التلة . السكون يركب ظهر الخفافيش ويقتل الحركة . في الزمن الصفر لا تعدي الايام . هكذا ولدنا لا نعد ولا نحصي , في بداية أول الغسق عند بداية التوقيت صفر .

فنجد حضورا لمفردات خاصة و ذاتية مغايرة و مجانبة للقاموس النصي مثل (التقينا في الزمن صفر ، اعمى يلبس نظارة سوداء ، القمر النحاسي ، صرة خيبة الامل ، قوت ذكرياتنا ، اهل التناسخ ، زمن خيانتي ، الزمن الصفري ، ظهر الخفافيش ، التوقيت صفر) . تلك المفردات التي تمتاز بالاغترابية و بالذاتية التعبيرية كانت محورية و وجهت دلالات النص بعيدا عن حقول قاموسه النصي .

الواقعيَّةُ الجديدةُ في قصيدة نثرِ ما بعدَ الحداثة ، قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم نموذجًا.

في خِضمِّ كلِّ هذا الزَّخم المعرفيِّ والضَّغط المادّيِّ والسَّطوة العلميَّة والتَّداخل الثَّقافيِّ في عصر العولمة، ما عاد كافيًا ولا مُستساغًا الاعتماد على المجاز والاستعارة كمركزٍ للصُّورة الشِّعريَّة، واتَّخذ النَّصُّ الشِّعريُّ منحىً جديدًا ومميّزًا بتوظيف الصُّورة الواقعيَّة البعيدة عن المجاز المحلّق والاستعارة الشَّاعرية الحالمة.

إنَّ القصيدةَ العالميَّة المعاصرة، بقدر محافظتها على الإبهار والإدهاش، فإنَّها تُحقّق ذلك من خلال توظيف تعبيريٍّ وأسلوبي للُغة

واقعيّة، تحملُ في جوفها الصَّدمة والإيحاء. إنَّه أُسلوبُ الجَمع بين واقعية الصُّورة وعُمق الإيحاء ولا تناهيه. هذا النِّظام التَّعبيريُّ التَّوهّجيُّ الجامع بين تناهي الصُّورة وبين لا تناهي الإيحاء، يختلف تمامًا عن الشَّكل المعهود، بل يعاكسُهُ حيث إنّ المجاز والاستعارةَ والتشظّي التَّركيبيَّ يحقِّق لاتناهيًا صُوريًّا مع تناهٍ في الإيحاء، وهذا معروفٌ للجميع. ومن هنا تمثّل هذا الظاهرة التَّوهُّجيَّةُ أو ما نُسمِّيه أدب (الواقعيّة الجديدة) شكلًا مُتميِّزًا ومختلفًا عن السَّائد من الكتابات الشِّعريَّة المُعتمِدةِ على الاستعارة المُحلِّقة والمجاز العالي.

ما عادت القصيدةُ المعاصرة تستسيغُ اللُّغةَ المُحلِّقةَ ولا المجاز العالي، بسبب وطأةِ الزَّمن والأحداث التي تضربُ عميقًا في نفس الإنسان وسط كمٍّ هائلٍ من التَّحكُّم والتَّسلُّط العلمي والسِّياسي والاقتصادي، مما يُحتِّم ظهور أدبٍ واقعيٍّ في موضوعاته وتعبيراته. إنَّه زمنُ الواقعية الجديدة، وهو ما يميّز قصيدةَ نثرٍ ما بعد الحداثة.

للواقعيّةِ الجديدة صُوَرٌ وأشكال، منها التَّعبير العميق البسيط كما في كتابات أنور غني ومنها السَّرديّةُ التَّعبيريّةُ كما عند كريم عبد الله، ومن صُوَرها هو السِّرياليَّة الواقعيَّة كما عند فريد غانم. والجامع لكل تلك الأساليب هو اللُّغة المُتموِّجةُ التي تجمع بين التَّشويق والعذوبة والإبهار وسعة الدلالة.

في قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم ("حرب" ؛ فريد غانم ؛ مجلة تجديد)، تبرز ملامحُ قصيدة نثرٍ ما بعد الحداثة بالشَّاعرية الواقعية، واللّغة المُتموِّجة وسرياليَّة موظَّفة لأجل خلق النِّظام الشِّعري من الوحدات التَّعبيريّة الواقعية، بما يُحقِّقُ شاعريَّةً واقعيّةً في أحد أساليبها. تتحقَّقُ اللُّغة المتموِّجةُ في السِّرياليّة الواقعيَّة من خلال الجَمع بين ذوات واقعيَّة ويوميَّةٍ في نظامٍ سرياليٍّ حالمٍ مُوظَّفٍ لأجل الإيحاء والتَّعبير، حيث إنّ القارئ يتنقلُ من وحدة واقعيَّةٍ توصيليَّةٍ إلى وحدة خياليَّةٍ تعبيريَّةٍ، فتكون القراءة موحيةً، يتنقل الذهن فيها بين الواقعيَّةِ

والخياليَّة. إنّ المجاز الذي تشتمل عليه السِّريالية الواقعية واللُّغة المُتموِّجة بشكل عام يختلف عن المجاز الصُّوَريِّ المحلِّق للاختلاف في الوظيفة. فبينما المجاز المعهود يُصار إليه لأجل بيان خصائص الذَّات والمعنى المُشبَّه، فإنّ وظيفة المجاز التَّعبيريّ في اللُّغة المُتموِّجة هو لأجل تعظيم طاقات اللُّغة والإيحاء إلى الفكرة العميقة دون النظر إلى والتوقُّف كثيرًا عند ما صار إليه نظام التَّشبيه، وهو استخدامٌ متطوِّرٌ للمجاز يعطيهِ صبغةً واقعيَّةً رغم خياليَّتِه، بينما لا تتوفَّرُ هذه الواقعيَّةُ في المجاز المعهود .

في مقطعٍ مُتموِّجٍ توصيليٍّ يتبادل الخيالُ مع الواقعيَّة في نظامٍ سرياليّ:

"يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأسوَدِ، يطيرُ بياضُها من رأسي كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ."

يمكن ملاحظة ثلاثةَ مقاطعَ في هذه العبارة: (يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأَسوَدِ) وهي صورة واقعية، ثمّ (يطيرُ بياضُها من رأسي) وهي صورة خياليَّة، ثمّ (كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ) وهي مجاز قريب يقترب من الواقعيَّة. فلدينا نظامٌ سرياليٌّ مُركَّبٌ من ثلاثيَّةٍ تعبيريَّة: (واقعية –خيالية – واقعية (

هذا النِّظام من التَّعبير هو شكلٌ من أشكال الوحدات الأساسيَّة للُّغة المُتموِّجة.

في نظام آخر تموُّجيٌّ، لكنَّه رمزيٌّ:

"صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في الفراغ المُكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ، وينكسِرُ على الشَّارع المَصدوع".

نجد عبارةً خياليَّةً (صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في) ثمّ عبارةً مجازيَّةً قريبة من الواقعيَّة (الفراغ المُكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ) ثمَّ عبارةً مجازيَّةً قريبةً من الواقعية (وينكسِرُ على الشَّارع المَصدوع)، فيتكون لدينا نظامٌ ثُلاثيٌّ أيضًا لكن بالشكل التالي: (واقعيّة –خياليّة –خياليّة).

وهذا شكلٌ آخر للُّغة المُتموِّجة. وهناك أشكالٌ أخرة لها نواتها في التّبادل بين الواقعيّ والخياليّ والرَّمزيّ التّوصيلي.

من خلال هذين المقطعّيْن، نلاحظ أنّ التَّموّجَ التّعبيريَّ تحقَّقَ على مستويَيْن: مستوى العبارات بتناوُبِ التَّوصيليَّة والرَّمزيّة، ومستوى الجُمل الجزئيَّة داخل كُلِّ عبارة بتناوُبِ الخيال والواقعيّة.

هذا التَّموُّجُ التَّعبيريُّ، إضافةً إلى عذوبته وإبهاره، وبيانه وكشفه عن المقصود بطريق قريب من دون إغلاق أو إبهام، فإنّه يحقِّقُ أحد أهمِّ أنظمة الشِّعر في قصيدة النَّثرِ، ألا وهو التَّوهُّج وبكفاءة عالية. ومن هُنا يمكن أن نلاحظَ أنّ التَّموُّجَ التَّعبيريَّ الذي حقّقَتْهُ الشَّاعريَّةُ الواقعيّة هو أحد تقنيَّات قصيدة ما بعد الحداثة، لإحداث التَّوهُّج في المفردات وتعظيم طاقات اللُّغة. وهكذا نجد هذا الأسلوبَ حاضرًا في باقي فقرات القصيدة التي نترك للقارئ متعةَ تتبُّعِ تلك الأنظمة السِّرياليّة واللُّغة المُتموِّجة والشَّاعرية الواقعية في قصيدة "حرب" لفريد غانم، باعتبارها نموذجًا لقصيدة ما بعد الحداثة .

حَرْبٌ//

بقلم فريد غانم

****

يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأسوَدِ، يطيرُ بياضُها من رأسي كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ؛

صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في الفراغ المُكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ، وينكسِرُ على الشَّارع المَصدوع. صداٌ يتعمشَقُ على أشجارِ حَديقةٍ راحَت تُرخي شَعْرَها وتدلقُ أصباغَها وتبيعُ ماءَها وهواءَها على قارعةِ الطَّريق. شتلَةُ نعناعٍ تسيلُ لُعابًا أخضرَ في البالوعةِ. جِمَالٌ تحمِلُ ماءً ومِلْحًا وحماسةً قبليَّةً وتنفُقُ في آخر الصّحراء، من شدَّةِ العطَشِ والجَعير. حُزَمُ أوراقِ النّقدِ المقدّسةِ تصعدُ بلا رائحةٍ نحوَ

الحَلَقةِ الديجيتاليّة، في لولَبةٍ عمرُها في عُمْرِ خنجرِ قابيل. ملائكةٌ يوزِّعونَ الرَّسائلَ في سوقِ البُورصا. وحِمَارٌ لا مُبَالٍ ينهشُ كُتُبَ التّاريخِ التي يحملُها، منذُ جفَّ الطّوفانُ، فوقَ رَسْمِ الصَّليب.

ثمَّ، فيما يواصلُ النّهْرُ الجُحُودَ ونسيانَ الظِّلالِ الّتي مرَّتْ بِهِ، ويضَعُ الصَّدَأُ لمستَهُ الأخيرةَ على خارطةِ العَودَةِ إلى العَدَمِ، يخرجُ طفلٌ من جِلدِهِ المُحروقِ ويلملمُ بسمتَهُ التي وقعَت سهْوًا تحت الأحذيةِ المستعجلةِ في آخرِ حربٍ. فتحطُّ الحمامةُ المبرقشةُ وتبِيضُ في ماسورةِ مدفَعٍ معطُوب.

ثمَّ تفيقُ الحربُ، مرَّةً أخرى.

قصيدة النثر المعاصرة و اساليبها ؛ كتابات كريم عبد الله نموذجا

فصل : مفهوم قصيدة النثر

يقول بودلير (من منا في لحظته الطموحة لا يحلم بمعجزة الشعر النثري ، من دون وزن و لا قافية ، سلسل بشكل كاف و صارم بشكل كاف لأن يعبر عن غنائية النفس ، و عن تموج الروح ، و عن وخز الوعي). و تقول باربرا هننغ (Babara Hening) (ان قصيدة النثر هي جنس أدبي متاخم -- حيث تكون الطبيعة شعرية لكنه يطرح بشكل افكار و كلام عادي جدا) . و يقول زيمرمان (Zimmerman) (قصيدة النثر هي كتابة متواصلة من دون تشطير ، متكونة من جمل و فقرات). و تقول مليسا دونوفان (Melissa Donovan) (النثر ما يكتب باللغة العادية بالجمل و الفقرات ، و الشعر بطبيعته يعتمد على الخصائص الجمالية للغة ، و قصيدة النثر هي شعر يكتب بالجمل و الفقرات من دون نظم او تشطير . لكنه يحتفظ بخصائص شعرية اخرى كالتقنيات الشعرية و الصور و التكثيف)

مع كل هذا الفهم الواقعي لقصيدة النثر ظهر اتجاه نقدي معاصر ، بدأت بوادره في نهاية تسعينات القرن الماضي لكن ظهر للسطح و صار محورا للنظرية النقدية المعاصرة على يد الرائد فيه البروفسور

بيتر هون (Peter Huhn) الذي نظر و طبق اليات التحليل السردي في الشعر ، و ناقش ان التحليل السردي و علم السرديات يتميز بالشمولية بحيث يمكن من خلاله تناول جميع اشكال الأدب بما فيها الشعر الغنائي ، و كتابه (التحليل السردي في الشعر الغنائي) الصادر عام ٢٠٠٥ كان فتحا كبيرا في هذا الاتجاه ، و صارت الان مدرسة كبيرة تعمل على تتبع التقنيات السردية في الشعر الغنائية و متخصصة في هذا الشأن ، معتمدة على منهج (السرديات العابرة للاجناس)(transgeneric narratlology) .و اهم تلك التقنيات السردية التي برهنوا على وجودها في الشعر الغنائي هي التتابع و التوالي (sequentialty) و التوسّط والابراز (mediation) و التواصل و الافصاح (articulation) .

فصل : السردية التعبيرية

السردية التعبيرية تعني باختصار سرد ظاهري بكيانات (وحدات) شعرية في تطور حدثي شعري ليس بقصد الحكاية و القصّ بل بقصد تجلي المشاعر و الافكار و الايحاء اليها و الرمز الى الاعماق التعبيرية . ان ظهور علم السرديات (narratology) و تطوره الكبير أدى الى الاعتقاد انّ الشعر يقابله السرد و هذا أمر خاطئ جدا ، بل الشعر يقابله النثر ، و اما ما يقابل السرد فهو الغنائية او ما نسميها (الصورية) . فهناك شعر سردي و هناك شعر غنائي (صوري) و هناك نثر سردي (القصّ) و هناك نثر صوري (الخاطرة و نحوها) .

فصل : النثروشعرية .

انّ قصيدة النثر قائمة على التضاد ، التضاد في طريقة الكتابة و تجلي وحداتها الاساسية ، أقصد النثر و الشعر ، انّ النص الأدبي اذا لم

يشتمل على شعر فانه لا يكون قصيدة نثر ، و اذا لم يشتمل على نثر فانه لا يكون قصيدة نثر . و بالقدر الذي تطالب فيه قصيدة النثر بشعرية النص فانها ايضا تطالب بنثريته . وهذا الامر اي ضرورية نثرية قصيدة النثر امر غائب بالكلية عن اذهان كثير من الشعراء العرب ، فتجد قصائدهم – التي يصفونها انها قصيدة نثر – تكاد تخلو من كل نثرية ، و هذا يخرج القصيدة و بلا ريب من دائرة قصيدة النثر. نعم هي قد تكون قصيدة و قد تكون شعرا ، لكن مع عدم تجلي النثر فهي ليست قصيدة نثر . النص الذي لا يتجلى فيه النثر لا يصح ان يقال انه قصيدة نثر .

انّ الجوهر التضادي في قصيدة النثر الجامع بين الشعر و النثر شيء لا يمكن تصوره بسهولة و لا قبوله عند الكثيرين ، و هذا ناتج من الفهم الراسخ بان الشعر ضد النثر ، و هذا وهم ، بل يمكن ان يتكامل الشعر و النثر في النص الأدبي ، فكما ان النظامون كانوا يكتبون النثر بشكل نظم ، و القصة الشعرية كانت نثرا مكتوبا بشكل شعر . فانّ قصيدة النثر هي شعر يكتب بشكل نثر . بل حتى الغنائية (الصورية) التي هي يمكن ان تطرح بشكل سرد ، فلا تضاد حقيقي بين السرد و الغنائية . انني اعلم ان هذا الكلام قد يعتبره الكثيرون خارج حدود الواقع و المنطق ، الا انه هو الحقيقة ، و لقد اثبتت قصيدة النثر المعاصرة و الامريكية خصوصا ذلك و هكذا نجد كتابات مجموعة تجديد التأريخية اثبتت ذلك أيضا بقصائد نثر يتكامل فيها النثر و الشعر .

فصل : السردية التعبيرية عند كريم عبد الله

مظاهر السرد التعبيري جلية في كتابات كريم عبد الله ، فان القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد

و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية. وجميع نصوص الديوان نماذج لذلك ، يقول كريم عبد الله في نص

(صور تحمي الساحات)

(مِنْ جديدٍ عادوا يحرسون الساحاتَ بـبنادقهم بينما الرمل يملأُ فوهاتـها الصدئة ... الأجسادُ هربت خرساءَ شوّهتها شمسُ الظهيرةِ تاركةً جيوبهم العسكريّةِ تصفرُ فيها ريحٌ تهمسُ في ذاكرةِ الشوارع .... خضّبني هذا التكرار في مواويلِ الحبيباتِ وهنَّ يغزلنَ حكاياتِ العشّاقِ المغدورين في مدافنِ الأيام ...كلّمتهم كثيراً إشاراتُ المرورِ تحنو على أحلامهم المحنّطة)

يتجلى السرد التعبيري بعناصر كتابية نصية اساسية اهمها السرد الظاهري و الرمزية و الايحاء و ممانعة للسرد ببوح شعري ، و بالشعرية الناتجة من ذلك النظام . تقنيات السرد في النص كما في غيره واضحة ، فكأن النص يريد الحكاية و سرد حادثة ، و تبرز الشخصيات و الحدث النصي ، الا انها في النهاية تتجه نحو بوح شعري فلا قصد سردي و قصصي هنا و انما تعبير عميق و شاعرية هي غاية الكتابة برمزية و ايحاءات و بوح شعري . وعلى هذا النسق و بهذه الاسلوبية تسير نصوص الديوان .

فصل : البوليفونية و تعدد الأصوات

ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية

المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) .

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية :

١. أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ

٢. صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ

٣. وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب ,

٤. إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !

٥. البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)

٦. مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ

فصل : البناء الجملي المتواصل عند كريم عبد الله .

انّ البناء الجملي المتواصل هو ركن النثروشعرية ، و لا يمكن انتاج قصيدة نثر من دون بناء جملي متواصل يتكلم به المؤلف كما يتكلم في النثر ، من دون سكتات و لا ايقاعات و لا فراغات و لا تشطير و لا

تسطير . و كريم عبد الله شاعر مبدع في النثروشعرية و متقن للبناء الجملي المتواصل كما في قصيدته (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها)

يأتي مقطع واحد ببناء متواصل بطول ثلاثة اسطر

(ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى)

انّ هذا المقطع لا يمكن ان يقرأ الا بشكل المقطوعة النثرية ، و الكلمات محركة ، و لا توقف . لكن القدرة الايحائية و الرمزية و الهمس الشعري و الاشارة الشعرية و مداعبة الفكر و الوعي العميق و التجذر في النفس كلها تخلق حالة الشعر ، و الشعر الكامل من وسط هذه المقطوعة النثرية .

تمّ يأتي مقطع نثري بطول سطرين بلا توقف

(المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسفّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان)

وهنا ايضا مقطع نثري طويل بشكل استثنائي بل وغير عادي ، في بناء جملي متواصل يحقق النثروشعرية ، حيث ينبثق الشعر من قلب النثر .

ثمّ المقطع الاطول باربعة اسطر متواصلة البناء .

(التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُبطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّى تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها)

انّ هذه القدرة على تحقيق الشعر من هكذا نثر ظاهرة نادرة و ريادية ، تمثل شكلا ناضجا و نموذجية للنثروشعرية ، و كتابة الشعر النثري ، و قصيدة النثر و تحقق غاياتها و اهدافها الاسلوبية .

تمّ يختتم كريم عبد الله قصيدته بمقطع رابع طويل ايضا .

(المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلَّ حينٍ .)

فصل : فنّ التطعيم في القصيدة

التوظيف من أهم العناصر الفنية في الشعر ، و من أهم الادوات التي يعتمدها الشاعر في تعظيم طاقات لغته و دلالاتها و ايحاءاتها . و للتوظيف الفني اشكالا كثيرة و منها تطعيم القاموس النصي بمفردات مجانبة و متباعدة عن الحقول المعنوية للنص . حيث انّ كل نص يفرض شخصيته على المؤلف و بعملية الانثيال يجعل المؤلف ينساق الى حقل معنوي معين و حقول معنوية متقاربة ، فيكون القاموس النصي اي المفردات التي تكون النص متقاربة في حقولها المعنوية ، لكن حينما يعمد المؤلف الى كسر هذا الطوق و هذا الانثيال عمدا و بوعي تظهر لدينا ظاهرة (التطعيم) في المفردات النصية . نجد هذا

الفن حاضر في كتابات كريم عبد الله و منها قصيدته (نبيذ الحروب الغائمة)

نبيذُ الحروبِ الغائمة

كريم عبد الله

عمّدي مدنَ الشمسِ بــبقيّةِ الأمانِ المتلألىءِ في الطرقاتِ البعيدةِ حينَ ينخرها قلقَ الأحتضار ..../ وطهّري الشوارعَ الهاربة منَ (الهاوناتِ) العشوائيةِ التي تتسلّلُ الى أقفاصَ الفصول ....!

لـلآن أخيطُ ثقوبَ جثث مسلاّتي النازفةِ سنابلَ تغاريدٍ لا تنضجُ في زمنِ الشهوةِ ....../ أتحاشى الهراواتِ المبطّنةِ أناشيداً عاقرةً تدّعي المغفرةِ ..../ وأشتلُ أنّاتَ الفراشاتِ في رمادِ القبحِ تتدفّقُ شهداً وطِيبةً ....

ما لـوجهكِ شاحباً تعصرهُ (خلّاطاتُ) المنافي يشربهُ المدجّجونَ بـالسيوفِ ..../ وعلى جسدكِ العاري تنقسمُ المآذنُ الراقدةِ على بيوضِ النفاقِ تلوّحُ لـلأمس ..../ و مصيرنا معلّقٌ كـــــــ (جسرِ الجمهوريةِ)* حينَ هوى مخذول شاهدا كيفَ تتساقطُ الخيبات .

فنجد مركزية لمفردات تجانب القاموس النصي مثل (الهاونات ، ثقوب ، الهراوات ، خلاطات ، جسر الجمهورية ، الطب العدلي) تلك المفردات اليومية و الحياتية و التي تختلف في مستواها الانتقائي عن قاموس النصي عالي الانتقاء ، لقد وظفت هذه المفردات لأجل ابعاد رمزية واضحة .

فصل : توظيف المفردات اليومية و التطعيم

و أيضا من الأساليب التي يجيدها كريم عبد الله و التي هي من علامات الكتابات الواقعية هو توظيف المفردة اليومية و الحياتية حتى انه احيانا يستعمل المفردات العامة كما هو معروف لمتابعيه ، و كثيرا ما يستعمل أكثر المفردات حياتية و يومية و التي تخرج عن الشعر الرمانسي بالمرة يطعم بها الانظمة الرمزية . في قصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية)

نجد العنوان منشار وهو خارج نظام القصيدة الرمانسية و الكتابات الانتقائية ، وهو مختار بشكل متعمد كما يختار غيره من المفردات اللاشعرية في الشعر ، وهذا يذكرنا بحركة (الشعر ضد الشعر) بأن يكتب الشعر بمفردات غير شعرية هي في منتهى البساطة و اليومية و الحياتية او التقريرية فنجد القصيدة التقريرية او الاخبارية او اليومية و كل هذا هو من الواقعية الجديدة ان صيغت بشكل جيد و وظفت برمزية و ايحائية تكسبها التوهج و الابهار .

في هذه القصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية) يقول كريم عبد الله

(الحظوظُ شعثاء تحرّكُ شطوط الألم تنقلُ هوادجَ حزنِ الأرض ، خَبَرتْ حنكةَ منشارٍ حاذقٍ يدمنُ لعبةَ إقتناص المغانمِ الوفيرة مبتسماً يمارسُ طقوسَ المكائدِ الساخنةِ ، طوّفتْ في درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ في حكاياتِ أولادِ الدموعِ الرخيصة مذ كان الغراب يتوضأُ بالخطيئةِ هيّجَ إستعراض الجيوشِ الهائجةِ خيولَ الغزوات ، تستحلبُ الضواري تقاويماً تستدرجُ الآلامَ في مزادٍ مجانيٍّ مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ تروفُ وقتاً شحيح الألفةِ يتقافزُ على خارطةِ الزمنِ العجول ينزُّ مِنْ طيّاتهِ نحسٌ يذرقُ مبتهجاً في ماسورةِ الحلمِ يحلمُ أنْ يكونَ متأنقاً مرفوعَ الرمح تعلوهُ فضيحةُ الدسائسِ خيانةٌ مسعورةٌ تحشرجُ في أحاديث ملساءَ كجلدِ افعى تدفنُ بيوضها في صحراء تافهة تشتاقُ كثبانها نزعةَ توترٍ تعتصرُ نشوةً عجفاءَ بواعثها

مركونة الى أجلٍ أعمى تسبحُ فيهِ رائحةُ القلق الخشن متخبطاً باللامبالاةِ تفخخه الاعلانات تحدُّ كتلٌ إسمنتية صماءَ .)

في هذا المقطع العالية النثروشعرية و بناء جملي متوصل ، يحقق النص شكل جديدا من التموج اللغوي ، ليس من حيث التراكيب المعنوية بل من حيث المفردات فالنص يتنقل بين مستويات من الانشاء للمفردات فمن كلمة عالية الشاعرية الى كلمة يومية و بسيطة جدا وهكذا . فوسط الكلمات المنتقاة و العالية الشعرية نجد كلمات (منشار ، درابين ، الاعلانات ، اسمنتية) .

و هنا تحضر ايضا الواقعية التعبير بما تقدم من مفردات يومية و بحضور الحزن و الأسى و الخراب و الخواء ، ساء على مستوى قاموس المفردات ام على التراكيب المعنوية و الافادات . فمفردات ((الحظوظُ شعثاء ، شطوط الألم ، هوادجَ حزنِ الأرض ، منشارٍ حاذقٍ ، المكائدِ الساخنةِ ، ، درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ ، قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ ، يتوضأُ بالخطيئةِ ، تستحلبُ الضواري ، تستدرجُ الآلامَ ، مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ ، وقتاً شحيح الألفةِ ، الزمنِ العجول ، نحسٌ ، فضيحةُ الدسائسِ ، خيانةٌ مسعورةٌ ، تحشرجُ ، أحاديث ملساءَ ، كجلدِ افعى ، صحراء تافهة ، نشوةً عجفاءَ ، أجلٍ أعمى ، القلق الخشن ، متخبطاً باللامبالاةِ ، تفخخه الاعلانات)

فصل : اللغة التجسيدية و النص ثلاثي الابعاد

حينما يصبح للنص زمان هو مكانه و ابعاده و رؤواه و شخوصه و اصواته ، يصبح كالفضاء المكاني الممتد في العمق الذي يلاحظ فيه ابعاده الثلاثة و يتحقق النص ثلاثي الابعاد . ان النص ثلاثي الابعاد يجمع بين الرسم بالكلمات و تعدد الاصوات

صورٌ تحمي الساحات

كريم عبد الله

قصيدة بوليفونية ثلاثية الابعاد

مِنْ جديدٍ عادوا يحرسون الساحاتَ بـبنادقهم بينما الرمل يملأُ فوهاتها الصدئة ... الأجسادُ هربت خرساءَ شوّهتها شمسُ الظهيرةِ تاركةً جيوبهم العسكريّةِ تصفرُ فيها ريحٌ تهمسُ في ذاكرةِ الشوارع. خضّبني هذا التكرار في مواويلِ الحبيباتِ وهنَّ يغزلنَ حكاياتِ العشّاقِ المغدورين في مدافنِ الأيام ...كلّمتهم كثيراً إشاراتُ المرورِ تحنو على أحلامهم المحنّطةِ ، وأنا أتعكّزُ على شيخوختي ألملمُ أوراقَ السيسبانِ أحشو بها أعشاشَ الزرازير تحتَ قبّعاتهم العريضةِ يبتسمونَ دائماً وضجيجُ المارّةِ يعلو بينما ملامحهم تبهتُ بالتدريج , حتى بائعُ اللبنِ إستظلَّ بهم

فصل : الرسالية في كتابات كريم عبد الله

الرسالية الابداعية اما ان تكون جمالية تتمثل بالابتكار و التطوير و منها الكتابة التجريدية او جماهيرية تتمثل بتمثل الامة و الانسانية ، و مقدار التمثل و الوعي به و تجليه يحقق درجة متقدمة في جانب من جوانب الابداع . تمثل تطلعات الامة و المها هو الرسالية الوطنية .

يقول كريم عبد الله

(كلّما تعزفُ السماء برذاذِ الخذلان ../ أدخلُ في زجاجةِ الصقيع ../ مقروحٌ يساورني حلم يتلصصُ .....\الأرضُ العانس تتلمسُ أجساداً تتسلّقُ واجهة الموت ../ عيونٌ زجاجيةٌ مِنْ خلفِ الصقيعِ ترنو ../ وقناصٌ أرعنٌ يتدفأُ بسيلِ رشقاتٍ على وجهِ التاريخ).

تتجلى الرسالية هنا في ان الشاعر يتمثل العراقي الذي مسه البرد ، من نازح و مهجر و فاقد و محزون و متألم ، انها ملحمة العراق الجريح المبكي ، الم طويل

من الموضوعات الحاضرة في شعر كريم عبد و كنموذج للرسالية و التعبير الانتمائي هو الحزن و الأسى للخراب و آثار الحرب ، اذ لا تجد نصّا له الا و تجده معجونا بهذا الحزن .

في تعبيرية عالية لواقع مرّ و أعمى يحضر الظلام فيه و الأسى و يتخفّى خلف كلماته الفاعل المخرّب كحالة من المسكوت عنه و نظام من الغياب و الحضور للمعاني و الدلالات ، حيث يقول كريم عبد الله في قصيدة (خيانةٌ في تلافيفِ العقل)

(شمسٌ سوداء تتشمّسُ عليها خيانة أسئلةٍ مِنْ مقابرها الموغلةِ في أعماقِ الأنا . تتسلّلُ بلا صوتٍ بعنادٍ ترفضُ الظلامَ .../ دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح يسرقُ الأمانَ لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس .../ كالشياطين تتراقصُ تُحكِمُ أقفالها على منافذِ رحلةٍ ملغومة تشدُّ إلى نفقٍ كابوسهُ طويييييييل ..)

انّها الشمس السوداء المظلمة (نظام رمزي) و أسئلة خائنة متجذرة في عمق الأنا (نظام تعبيري) في نظام مجازي رمزي ، تتسلل بلا صوت عناد يرفض الظلام ، انه الخواء و وجه الخراب (نظام توصيلي) ، في (نظام سردي) . ثمّ ترجع اللوحة بصورة أخرى (فيسفسائية تعبيرية) (دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح) (خيالية رمزية) هنا مرآة و ترادف معنوي للجملة الأولى (مقابر موغلة في عملق الأنا) ، مما يحقق الفسيفسائية . ثم هو (يسرقُ الأمانَ) (واقعية) وهنا شرج للشمس السوداء وهو ايضا فسيفسائية تعبيرية فهو (لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس ...) (توصيلية و واقعية)

وهنا يحضر خيط الى المسكوت عنه من حيث الارتال و المتاريس وهي وطأة الحرب .

في ما قدّمناه من استقراء أسلوبي كشف عن انظمة معقدة تعبيرية ، تصف واقعا محزنا و آثارا مدمرة و ظلاما يتجذر في النفس (الكلية) ، بلغة متموجة تتراوح بين التوصيلية و الرمزية و بين الواقعي و الخيالي ، و بسر تعبيري بقصد الايحاء و الرمز و ليس بقصد الحكاية و القص ، مع توظيف للفسيفسائية تجذيرا لرسالة النص و تمكينا للفكرة و مزيد بيان لوطأة و عمق المأساة ، فانّ من أهم داعي الكتابة الفسيفسائية هو تجذرير الرسالة و تعميقها في نفس القارئ .

فصل : النص الفسيفسائي و الترادف التعبيري عند كريم عبد الله

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي (أنور الموسوي ٢٠١٥).

الشاعر كريم عبد الله يكتب نصوص فسيفسائية تبلغ غاياتها المعيارية و الجمالية ، بشكل الترادف التعبيري ، كما انه سبّاق في هذه التجربة الادبية المغايرة للمألوف .

في نص (خلف أبوابك نحتمي دائما(٢٠١٥)) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير - رغم افادتها المختلفة - معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة .

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي .

وحدات الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز

١- خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

٢- حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ ,

وحدات الحاضر المرّ و المأساة)

١- بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

٢- ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أ

وحدات الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص

أ- الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

١- مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟!

وهكذا

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

١- فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

٢- فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي .

فصل : تموج اللغة في نص (بيوت في زقاق بعيد) لكريم عبد الله

(البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !.....)

اللغة الموجية هنا تبدأ بسردية تداولية توصيلية تأخذ مساحة من الكلام (البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ) مع مجاز قريب في (تغفو و توحي) ...ثم تتعالى المجازية في تموج تعبيرية ...(أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ ,) ثم تأتي موجة توصيلية (صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ) .. ثم موجة مجازية عالية (تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب) وهكذا يستمر النص في لغته المتموجة التي تجعل من الخيالية المجازية واقعا يعيشه القارئ دون قفز او اقحام .

الرمزية البسيطة و التأريخ النصّي في سردية (عنز و قِدر و إبريق)
لفريد قاسم غانم

الرمزية و الشعرية ، من الملامح الواضحة لكتابات القاص الفلسطيني الفذّ فريد قاسم غانم ، و من المعلوم انّ هذا النهج هو من ملامح السرد الحديث . و لا يخفى عظم الامتاع الذي يحقّقه السرد المتصف بالشاعرية ، و الرمزية ، لكن في بعض من سرديات فريد قاسم نجد الرمزية البسيطة ، و في الحقيقة هذه لغة متفردة لم نعهدها ، و نجد قصّة (عنز و قدر و ابريق) مثّلت نموذجا لهذه الرمزية ، كما انّها بجنب ذلك أبدعت في تحقيق التأريخ النصي ، و الذي نعني به خلق الرمز النصي في قبال الرمز الخارجي الموظّف . و سنلاحظ و بيسر كيف أنّ شخوص قصّة فريد قاسم مع الوقت و تطوّر القصة تتحول الى رموز ، و انّ العنز لم يكن بالأساس عنزا ، او لم يعد كذلك و هكذا الابريق و القِدر ، و غير ذلك . و من الافضل ان نقرأ القصّة اولا ثم نعمد الى تتبع الرمزية البسيطة و التأريخ النصي و خلق الرمز فيها .

(عنزٌ وقِدْرٌ وإبريقٌ)
بقلم: فريد قاسم غانم
اتّكأَتِ القِدْرُ المطليَّةُ بالأَسوَدِ الفاحِمِ على الجبَلِ الرَّخوِ. إلى جانبِها استلقى إبريقُ الشّايِ. كان الإبريقُ مكسوّاً بمزيجٍ من الأَسوَدِ الطريِّ والرّماديِّ العاديِّ والفضّيِّ الباهت، دلالةً على أنّهُ كان في طفولتِهِ مصنوعًا من الألومنيوم الرّخيص. وعلى فوّهةِ الإبريق ارتَسمتْ بقايا بسمةٍ ساخِرَة.

في هامشِ الرُّقعةِ المُرطَّبَةِ بالظّلال، استلقى رجلٌ شابٌّ ببنطالٍ من الجينس المرصوفِ بحبّاتِ الرّمل، ومقابلَهُ قرفصَتْ عباءةٌ محشوّةٌ برَجُلٍ صحراويّ.
حضَرَتِ امرأةٌ طاعنةٌ، عايَنَتِ المكانَ من وراءِ وشمٍ أزرق، فيما تراكضَتْ خلفَها مثلَ ظلِّها، عنزٌ شقراءُ بقِوامٍ نحيفٍ، كأنهّا عارضةُ أزياء. كانت العنزُ صامتةً.
حملَت المرأةُ القِدْرَ من أُذُنِها والإبريقَ من لسانِهِ، واقترحتْ كما يبدو، بلهجةٍ لم يفهمْها صاحبُ بنطال الجينس، الانتقالَ إلى الظلِّ المتنقّل، فيما خطَفَتِ العنزُ خارطةً كانتْ مُلقاةً على بُعدِ ذراعٍ من صاحبِ البنطال والتهمَتْها قبلَ أنْ يستوعبَ الشّابُّ ما حدث. لم تشْفَعِ الولولاتُ والصَّيْحاتُ، فشعرَ الشّابُّ بالضّياعِ في هذه البراري. العالَمُ الآن في بطن عنزٍ. في المساءِ سوف تجترُّ العنزُ العالمَ، المُعرّضَ للاجترارِ من كلِّ مُجتَرٍّ. انتهَتِ العنزُ من الخارطةِ، وقطعت حبلَ أفكار الشّابِّ صاحبِ بنطالِ الجينس، حين اختطفَتْ بفمِها كأسَ الشّاي المغروسِ في الرّمل، وراحت تلعَقُ ما تبقّى من السائل البنّيَّ الغامق بلسانِها. ضحكَ الشّابُّ صاحبُ البنطالِ المرصوفِ بالرّمل، وعرضَ عليْها سيجارةً.
انتقلَتِ المجموعةُ من الرّملِ إلى الرّمل، سعيًا وراء الظلِّ الهاربِ من أشعّة الشَّمس الحارقة. استلقى الشابُّ صاحبُ الجينس قبالةَ العباءةِ المحشوَّةِ برجُلِ الصَّحراء، في الموقعِ الجديد، فيما أخذت العنزُ تدورُ وراءَ صاحبتِها.
لم يمضِ وقتٌ طويلٌ، في مكانٍ لا يتحرّكُ فيه الوقتُ، حتى اقترحَت العجوزُ الانتقال مرةً أخرى بحثاً عن الظلِّ الهارب. كانت تتحدَّثُ من وراءِ قناعٍ من حبّاتِ الوَشم. تهيَّأ لصاحبِ البنطال أنَّ لوحةَ الوشمِ هي الأصلُ، ثُمَّ رُسِمت عليها فيما بعدُ ملامحُ الوجهِ؛ العينيْن والأنفِ المنحني والفمِ الخالي من الأسنان وشبكةٍ من التّجاعيد التي نمتْ مثلما تنمو خيوطُ العنكبوت من تلقاءِ نفسِها.
حمَلَتِ العجوزُ القِدرَ والإبريقَ، وسارت وراءَ الظلِّ. رمَتِ القِدرَ فاتّكأت على الجَبَلِ واستقرَّت، ورَمَت الإبريقَ فاستظلَّ بالقِدر واتّسعت بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَه. التحفت العجوزُ بالظلِّ وتكوّمَت، والتحفت عنزُها بظلّها وغابت.
ألقى الشّابُّ ذو البنطالِ نظرةً دائريةً في الاتّجاهات التي لا تُعدُّ ولا

تحصى. اختلطَ عليه الشّمالُ بالجُنوب بالغرب بالشَّرق. رملٌ على امتدادِ النّظر، ما عدا شبحًا من الجبالِ البعيدة في جهةٍ لم يستطعْ تحديدَها. رفعَ رأسَهُ إلى السّماءِ المشتعلة، فاكتشفَ أنّ رفقاءَهُ ينتقلون على امتدادِ النّهار، على امتدادِ صخرةٍ في حجمِ بنايةٍ ضخمة. إذن، لم يكنْ ذلك جبلًا. كيفَ لم ينتبهْ مِن البداية؟!

استلقى الشّابُ ذو بنطالِ الجينس على مقربةٍ من العباءةِ المُقرفِصة. أشعلَ سيجارةً وراحَ يراقبُ حركاتِ الدّخانِ على الرّمل. وكأنّهُ سألَ: إذن هذا هو بيتُكم؟

وكأنَّ الرجلَ أجابَ من داخلِ العباءة: نعيشُ على امتدادِ الصَّخرة. نتنقّلُ من طرفِها الشرقيّ صباحًا، فنصلُ إلى طرفِها الغربيّ ظُهرًا. ونعودُ من الغربِ إلى الشّرق، بين الظُّهرِ والزّوال.

خلالَ النّقلةِ الرابعة، في ظرفِ وقتٍ غيرِ قابلٍ للقياس، بدا لِدَقيقي المُلاحظةِ لو تابعوا المشهدَ من بَعيد، أنَّ حركاتِ الشّابِّ وانطلاقاتِ اليدَيْن من داخلِ العباءةِ المتكئةِ على كوعٍ، تدلُّ على أنّهما يتبادلان الحديث. وقد علِمَ الشّابُّ ذو البنطالِ من الرّجلِ الساكنِ في عباءتِه، أو هكذا هُيّئَ لهُ، أنَّ للعائلةِ بيتًا قربَ المركز السّياحيّ على الشّاطئ. وعلِمَ، أو هكذا أحبَّ أن يفهمَ، أنَّ لديهم سيارةً حديثةً ذاتَ دَفْعٍ رُباعيٍّ. لكنَّهم يؤثرونَ الحياةَ بلا وقتٍ، هنا على امتدادِ الصَّخْرة.

اقتربَتِ العنزُ من صاحبِ بنطالِ الجينس، فعرضَ عليها الكأسَ المملوءةَ حتى منتصفِها. أخذتْها بأسنانِها، بلا تردُّدٍ. مدَّت لِسانَها من فجوةٍ بين صفّي الأسنان، ولعقتْ الشّايَ الداكنَ والمُحَلّى بمهارةٍ وبراعةٍ يعجزُ عنها أبطالُ السّيرك. عرضَ عليها سيجارةً، فيما كانت قهقهتُهُ تتردَّدُ في الأنحاء وترتدُّ بصدىً مُضاعف، فأخذَتْها وقضمَتْها قضمةً واحدة. أخرجَ من حقيبتِهِ دفتراً، نتَفَ منه ورقةً، وعرَضَها على العنز. أخذتها بأسنانِها، منفرجةَ الأسارير، وراحت تلوكُها على مَهَلٍ، بلذّةٍ تساقطَت على صدرِها.

هنا تأكلُ العنزُ كلَّ ما يؤكلُ، وتشربُ كلَّ ما يُشرب. هنا تأخذُ السّلعُ وظائفَ أخرى. كلُّ العالمِ وخطوطُ العرض والطول والمحيطاتُ والحدودُ والتكنولوجيا

في بطنِ عنزٍ نحيفة. لكن، صار عليهم الآن الانتقالُ شرقاً، خلفَ الظلِّ العائدِ إلى بدايتِهِ. تمتمَ الشّابُّ وأعادَ الدّفترَ والقلمَ إلى الحقيبة، فيما

اكتسى وجهُ العنزِ التي كانت تراقبُ عن كثبٍ، ببعض الإحباط. كانت القِدرُ والإبريقُ قد سبقاهما إلى المحطّة القادمة. وعلى الموقدِ الذي أشعلَتْهُ العجوزُ، جلستِ القِدرُ، فيما استلقى الإبريقُ على ظهرهِ وغابَ في قيلولةٍ.
كان الوقتُ نائمًا، فتمدّدت العباءةُ على الرّمل ونامَ الرّجلُ المحشوُّ فيها. أَسنَدَت العجوزُ ظهرَها إلى الجبلِ الصّغير وأغمضَت، فيما اختبأت العنزُ تحت ملاءتِها. هاجرَ الصّوتُ من الصّحراء، ما عدا هسهسةَ الأخشابِ المشتعلةِ، وضجيجَ البركان الذي بدأ ينفجرُ داخلَ القِدْر.
حينما أفاقَ الشّابُّ، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى يديْهِ تُمسكان بأطرافِ حلمٍ. ورأى أنَّ الظلَّ لم يكن سقوطًا للأشياء تحتَ ضرباتِ الضّوء. الظلُّ، في هذا المكان، كائنٌ ذكيٌّ. إنَّهُ يهربُ من القيظِ، ويلتحفُ بالأشياء، ممّا يبقيهِ على قيْدِ الحياةِ منذُ العصورِ الأولى. وعندما تغيبُ الشّمسُ، خلفَ كثبانِ الرّملِ، ينطلقُ الظلُّ على امتداد الأرضِ ويصطادُ ما تيسّرَ من أرواحٍ هائمة.
حين أفاقَ، مرةً أخرى، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى الشّابُّ ذو البنطالِ المرصوفِ بحبّاتِ الرّمل، عنزًا في مساحةِ المحيطِ، تبتلعُ مدينتَهُ ثمَّ تجترُّها. ورأى عجوزًا تحلبُ العنزَ، وتملأُ الأنهارَ بحليبٍ داكنٍ يشبهُ الحِبرَ الأَسْوَد. ورأى العنزَ تختلي برهةً، خلفَ الجبالِ العالية، وتُدحرِجُ على حدودِ الغيمِ بَعَراتٍ إهليليجيَّةٍ رُسمتْ عليهِ حدودُ الإمبراطوريّات.
ثمَّ أفاقَ للمرّةِ الثالثة، أو ظنَّ أنّهُ أفاق، فرأى العباءةَ المحشوَّةَ برجُلٍ، مقرفِصةً وتأخذُ من القِدْرِ طعامًا بلا ملح. ألقى الشّابُّ ساعةَ يدِه ودملَها تحت الرّمل. ثمَّ أخذَ قطعةً من الطَّعامِ المُبهَمِ، تبادلَ النّظراتِ مع الإبريقِ السّاخر، ابتسمَ للعنزِ التي أطلّت بعينٍ واحدةٍ من تحتِ الملاءة، وراح يقهقهُ وينتظرُ عودة الصّدى.
في ساعاتِ المَساء، كانوا يستمعون إلى وقعِ أقدامٍ قادمةٍ من بلادٍ قديمة، وإلى نداءاتِ الحيتان في البحرِ البعيد، وتثاؤبات النجومِ التي استيقظت للتوّ.
كان الشّابُّ ينتظرُ رجْعَ الصّدى.
لكنَّ الصّدى، هذه المرّة،
ظلَّ مسافرًا.

لم تكتف سردية فريد قاسم بالرمزية ، بل عمدت الى رمزية مميّزة و ربما متفرّدة تفوق تجارب الشعر لشعراء كثيرين، انّها الرمزية البسيطة .

يحكي لنا فريد قاسم في بداية القصّة (اتّكأَتِ القِدْرُ المطليَّةُ بالأَسوَدِ الفاحِمِ على الجبَلِ الرَّخوِ. إلى جانبِها استلقى إبريقُ الشّايِ. كان الإبريقُ مكسوّاً بمزيجٍ من الأَسوَدِ الطريِّ والرّماديِّ العاديِّ والفضّيِّ الباهت، دلالةً على أنَّهُ كان في طفولتِهِ مصنوعًا من الألومنيوم الرّخيص.
وعلى فوّهةِ الإبريقِ ارتَسمتْ بقايا بسمةٍ ساخِرَة.
في هامشِ الرُّقعةِ المُرطَّبَةِ بالظّلال، استلقى رجلٌ شابٌّ ببنطالٍ من الجينس المرصوفِ بحبّاتِ الرّمل، ومقابلَهُ قرفصَتْ عباءةٌ محشوّةٌ برَجُلٍ صحراويّ.
حضَرَتِ امرأةٌ طاعنةٌ، عايَنَتِ المكانَ من وراءِ وشمٍ أزرق، فيما تراكضَتْ خلفَها مثلَ ظلِّها، عنزٌ شقراءُ بقِوامٍ نحيفٍ، كأنـّها عارضةُ أزياء. كانت العنزُ صامتةً.)

و من الواضح جدا المميزات السردية و الجماليات الجمة التي انطوى عليها هذا المقطع من جوانب كثيرة ، لكننا هنا سنعمد على التركيز على موضوعنا في الرمزية البسيطة و التأريخ النصّي .

نجد منذ البداية تموضع الشخوص و بشاعرية تنطِق الجمادات و تشخصنها و تجعل لها افكارا و عواطف و مواقف ، و لو التفتنا الى تلك الاشياء انّها قدر و ابريق و عنز ، اضافة الى عباءة و بنطلون جنس ، ثم الشاب البطل و الرجل الصحراوي و المرأة العجوز ذات الوشم .

بجانب التجربة الممتعة و السرد الأخّاذ ، الذي يشعرك كأنّك تشرب ماء زلالا باردا في صيف حار ، و ليس كأنك تقرأ قصة ، انّها البساطة بأبهى صورها . ثم نجد كيف ان تلك المميزات و التوسعات التي اعطيت لتلك الاشياء البسيطة قد حققت تأريخا نصيا لها ، حيث تتحوّل الشخوص ، او المسميّات عموما مع الوقت في النص ّ الى مفاهيم ذات تأريخ و بحسب المركزية في النص يبزر لها تأريخ نصي ، و من

خلال تراكم و تنامي النعوت و الاحوال و الظروف يتحقق لذلك الشيء صورة معنوية تكون حاضرة في كل توظيف او ذكر مستقبلي ، و هذا بالضبط ما نعنيه بالتاريخ النصي . و لا ريب انّ طبيعة السرد توفّر مجالا خصبا لتحقيق الرمزية النصية ، وهذه صفة تتفوّق فيها على الشعر ، مع انّهما يشتركان في التوظيف للرمز الخارجي ، و هذا لا يمنع من تحقيق الرمز النصي في الشعر الا انه اكثر حضورا و يسرا في السرد .

نجد مع تطور النص ان عنزتنا و قدرنا و ابريقنا قد تطورت شخصياتهم ، طبعا القصة تحفل بالبوح و الايحاء ، الا ان هذا امر جمالي اخر ، و من اسلوبنا النقدي هو التركيز الموضوعي ، و الا فان الكلام سيطول و يحتاج الى فصول .

بعد فترة سردية حدثية تطورية تتصاعد الاحداث و المواقف و تتطور الشخصيات حيث :

(حملَت المرأةُ القِدْرَ من أُذُنِها والإبريقَ من لسانِهِ، واقترحتْ كما يبدو، بلهجةٍ لم يفهمْها صاحبُ بنطال الجينس، الانتقالَ إلى الظلِّ المتنقّل، فيما خطَفَتِ العنزُ خارطةً كانتْ مُلقاةً على بُعدِ ذراعٍ من صاحبِ البنطال والتهمَتْها قبلَ أنْ يستوعبَ الشّابُّ ما حدث. لم تشفَعِ الولولاتُ والصَّيْحاتُ، فشعرَ الشّابُّ بالضّياعِ في هذه البراري. العالَمُ الآن في بطنِ عنزٍ. في المساءِ سوف تجترُّ العنزُ العالمَ، المُعرّضَ للاجترارِ من كلِّ مُجتَرٍّ. انتهَتِ العنزُ من الخارطةِ، وقطعت حبلَ أفكار الشّابِّ صاحبِ بنطالِ الجينس، حين اختطفَتْ بفمِها كأسَ الشّاي المغروسِ في الرّمل، وراحت تلعَقُ ما تبقّى من السائل البنّيِّ الغامق بلسانِها. ضحكَ الشّابُّ صاحبُ البنطالِ المرصوفِ بالرّمل، وعرضَ عليْها سيجارةً..... الى ان يقول القاص : (حمَلَتِ العجوزُ القِدرَ والإبريقَ، وسارت وراءَ الظلِّ. رمَتِ القِدرَ فاتّكأت على الجَبَلِ واستقرَّت، ورَمَت الإبريقَ فاستظلَّ بالقِدر واتّسعت بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَه. التحفت العجوزُ بالظلِّ وتكوّمَت، والتحفت عنزُها بظلّها وغابت.)

نلاحظ بعد فصل طويل من محورية العنزة التي صار العالم في بطنها ، كيف انّ تلك الاشياء الجمادات ايضا تبرز كشخوص ، كما ان الغرائبية التي بدأت بها الحكاية تعود في هذا المقطع لكن بتقبل اكبر منّا ، و هذا ناتج عن التطويع و التقبّل الذي حصل عندنا من الوصف الاول ، بحيث اننا الآن لا نشعر بالغرابة الكبيرة من ان (الإبريقَ استظلَّ بالقِدر واتّسعت بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَه) لأّننا قد تعلمنا من النص ان هذا الابريق ليس مجرد ابريق بل هو شخص و ذات لها افكارها و تطلعاتها و برغباتها .

و في لمحة قصير تبرز رؤية الشاعر في درجة تبئيرية بيّنة وهو الميل الى البساطة حيث يقول (وعلمَ، أو هكذا أحبَّ أن يفهمَ، أنَّ لديهم سيارةً حديثةً ذاتَ دَفْعٍ رُباعيٍّ. لكنَّهم يؤثرونَ الحياةَ بلا وقتٍ، هنا على امتدادِ الصَّخْرة.) و لو راجعنا القصة وفق هذه النظرة لوجدنا البساطة رمز و القصة كلها كانت رمزا للميل و التبنّى و الرؤية و فكرة و اعتراض .

و في مقطع جميل يعطي محورية للظّل كذات لها كيانها و ارادتها و رغباتها :

فـ(حينما أفاقَ الشّابُّ، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى يديْهِ تُمسكان بأطرافِ حلمٍ. ورأى أنَّ الظلَّ لم يكن سقوطًا للأشياء تحتَ ضرباتِ الضّوء. الظلُّ، في هذا المكان، كائنٌ ذكيٌّ. إنَّهُ يهربُ من القيظِ، ويلتحفُ بالأشياء، ممّا يبقيهِ على قيْدِ الحياةِ منذُ العصورِ الأولى. وعندما تغيبُ الشّمسُ، خلفَ كثبانِ الرّملِ، ينطلقُ الظلُّ على امتداد الأرضِ ويصطادُ ما تيسّرَ من أرواحٍ هائمة.)

و في نهاية او نهايات متعددة مفتوحة نجد الشخوص في امواج من الاحوال و الظروف تتولى ، العنز و الابريق و القدر و الرجل و الشاب ، ثم المكان وصداه الذي يختصر الكون و حقيقته و جوهره ، الذي يبقى مسافرا .

لقد كانت رحلة ممتعة مع لغة ساحرة ، اذ حينما يحضر المجاز ويكون الرمز بسيطا ، لا تعرف حينها هل انّك تقرأ سردا ام شعرا ؟ عالم مفتوح غير مجنّس ، الا انّ هناك شيئا أكيدا ، هو انّك قرأت شيئا ساحرا .

الفنية التعبيرية و جمالياتها وفق ادوات النقد التعبيري

النقد التعبيري بادوات بحثه و تتبعه في جهات الابداع بالاسلوبية التعبيرية يتناول النص منهجيا من ثلاث جهات : ١- فنيته و ٢- جماليته و ٣- رساليته .

بخصوص الفنية التعبيرية فانها تتجلى في ركنين : الاول الرمزية العالية و الثانية الانفعالية الفردية تجاه الحياة و امورها ، و لا يمكن عد الكتابة محققة للتعبيرية ان لم تشتمل على هذين الشرطين اعني (الرمزية) و (الانفعالية الفردية) . و الجمالية اضافة الى التوظيفات و الانزيحات فانها تحقق توسعة علاقاتية على مستوى التركيب (التعبيرية التركيبية) بفرادة اسلوبية تركيبية و علاقاتية بين المفردات و على مستوى الفهم (التعبيرية المفهومية) بطرح فهم و تعريف خاص و فردي للاشياء كما اسلفنا . و اما الرسالية فانها تتمثل في مركزية الانسان في التعبيرية و محوريته و تحريره و احترام رؤاه و افكاره و البحث عن الخلاص و العالم الاصدق و الاكثر جوهرية .

تجليات التعبيرية في نصوص هاني النواف

هاني النواف شاعر عراقي يتميز شعره بتجل عال للتعبيرية قل نظيره ، من حيث عمق الفكرة و عمق العلاقة الانزياحية بين الوحدات الكلامية . ان شعر هاني النواف يحقق مستويات عالية من التعبيرية بالفنية المتكاملة من حيث الرمزية و الفردية و الجمالية المتكاملة من حيث التعبيرية التركيبية و المفهومية ، و الرسالية المتكاملة من حيث الانسانية و الكونية في أدبه . وهنا نورد نماذجا لتلك التجليات في قصيدته (حين أستدار النعاة) وهي قصيدة نثر حرة مكتوبة بلغة

سردية التعبيرية اي بالسرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و السرد .

١- الرمزية

الرمزية في هذه القصيدة تكون باشكال مختلفة و واسعة :

يقول الشاعر :

(الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ...وهادِئَةٌ اعصابُ الطَّيْنِ...

والوجْدُ يُباكرُ فِتْنَةً، تَمُدُّ نَفْحَةَ المآذنِ، وعَفَنَ الأزقةِ المُجهَدِ، بكوابيسِ الرَّيبةِ، وعُبوسِ دِثَارِ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ، يُنْعِشُ هدأةَ الظّلالِ العَميقةِ...ويَغزلُ انخطافَ العُروقِ، لشوارعِ الطحلبِ الجَوفاءِ، واخْضِلالِ التَّحوُّلِ العَقيمِ......)

نجد هنا رمزية متجلية وقوية و بصور اسلوبية مختلفة . فنجد الرمزية الخارجية التوظيفية و التي تكون بتوظيفات الرمزيات العرفية و الخارجية ككلمات (المآذن و الازقة و الشوارع)

الرمزية التكاملية و تكون باعطاء رمزية اضافية لما له رمزية خارجية ككلمات (الرعشة و الوجد و الظلال)

الرمزية النصية الداخلية و تكون باعطاء رمزية خاصة و نصية للاشياء ككلمات (الطين و اليباس و الطحلب) .

٢- الانفعالية الفردية

اللغة التعبيرية دوما تحاول نقل الاحساس بالشيء و الانفعال به قبل نقله و محاكاته . انها ترسم الاشياء و تصورها كما نحسّ بها و بما تعني لنا لا بما هي في الخارج . انها تقدم العالم بنظرة خاصة و بفكرة

فردية و تضفي على الاشياء معان خاصة ، و تحاول نقل الاحساس بالشيء اكثر من نقل معناه الى المتلقي .

يقول هاني النواف :

(كانَ أبي يُقرفصُ بالتعبِ الأشيبِ،...ويأكلُ مُتَّكئاً، نخاعَ العَتمةِ، وحماماتِ الفَجْرِ السَّوداء،.. يَمضغُ صدغَ اللحظةِ الموشَّى، بعَمَاءِ الصَّحْوِ العَفْوِيِّ، ويَغتسلُ بجُوعِ القَمْحِ المُهادنِ للصبّارِ، وهَشَاشَةِ النَّقَاءْ المَنْقُوعِ بخطايا النَّهْرِ...)

نجد نقاط انفعال حادة في (كان ابي يقرفص بالتعب الاشيب) ان هذه العبارة تبلغ اقصى مدى ممكن للتعبير و الانفعال ، انها تنجح و بقوة بنقل احساس الشاعر لنا . و مثل ذلك في عبارة (يغتسل بجوع القمح المهادن للصبار) . و يقدم لنا النص التصور الخاص عن الاشياء المغاير للتصورات العامة و الخارجية مع عمق تعبيري واضح (حمامات الفجر السوداء ، الصحو العفوي ، النقاء المنقوع بخطايا النهر) .

٣- التعبيرية التركيبية

تتجلى التعبيرية التركيبية بالاضافات العلاقاتية التركيبية واهمها صور الانزياح الفذ و العالي . ويكون ذلك على مستوى التركيب الاسنادي بين المفردات و على مستوى التركيب الجملي بين اجزاء الجملة و على مستوى التركيب الفقراتي بين الجمل و على مستوى التركيب النصي بين فقراته .

نجد تجليات التعبيرية في نص هاني النواف على مستوى التركيب الاسنادي (فَارِغةُ السّقوطِ ، اعصابُ الطَّيْنِ ، نخاعَ العَتمةِ ، صدغَ اللحظةِ ، جُوعِ القَمْحِ) وهكذا كثير. و نجدها في التركيب الجملي (الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ ، هادِئَةٌ اعصابُ الطَّيْنِ. ، عُبوسِ

دِثَارِ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ ، الحَبلُ السَّريُّ، يَزْفِرُ خِلسةَ الشِّتاءِ المُعتمِ) و هكذا غيرها .

ان النص يعتمد السرد التعبيري ، و من خلال الرمزية التعبيرية ، يتحقق مزج و ثنائية تعبيرية ، تتميز بالعذوبة و العلو ، ظاهرة و جلية . ان اهم ما تقدمه السردية التعبيرية للنص هو اضفاء عذوبة و حلاوة لدى المتلقي ، و عذوبة الرمزية بالسرد التعبيرية واضحة في هذ النص و جميع فقراته شاهدة على ذلك .

اما التركيب النصي ، فمع ما تقدّم من المزاج و الجو العام العذب للسردية في النص ، فاننا يمكن ان نلاحظ التقابل التعبيري بين الفقرات و انها تدور حول فكرة عميقة مركزية ، و كأن النص وهو بشكل قصيدة نثر حرة مقسم الى فقرات متناصة ، كل هذه الفقرات تحاول ان توصل الى المتلقي فكرة مركزية ، هذه الحركة الدورانية و التعابير المتقابلة و المترادفة في فكرتها و التي نسميها (التناص الداخلي) تحقق اسلوب لغة المرايا و (النص الفسيفسائي) و ان لم يكن في تجل عال كما في نصوص شعراء اخرين كالشاعر كريم عبد الله و د انور غني الموسوي .

٤ـ التعبيرية المفهومية

بينما يكون الابداع في التعبيرية التركيبية على مستوى التركيب و العلاقات البنائية بين الوحدات الكلامية ، فان التعبيرية المفهومية تنفذ عميقا في المعنى و الفهم للاشياء ، فتعطي فهما جديدا لها و خاصا .

نجد في هذا النص الفهم الخاص و الفردي في اشياء منها (رعشة حبلى ، سقوط فارغ ، طين له اعصاب ، يقين مرتعش اليباس ،العتمة التي لها نخاع ، اللحظة التي لها صدغ ، القمح الجائع ، النقاء المنقوع بالخطايا ، الضباب المنبوذ ، صيحات الانوار ، ضوضاء صافية الخاطر) وهكذا غيرها . ان هذه الاسنادات اضافة الى توسيعها لفاهيم تلك الاشياء و النظرة الخاصة و الفردية تجاهها ، فانها ايضا تعمل على تغيير تجنيسي لها بوصف السمعي بصفة بصرية و وصف

المكاني بصفة زمانية و وصف الزماني بصفة مكانية ، و الباس الضد صفات ضده ، وهكذا ، و هذا اعمق اشكال التعبيرية كما هو واضح .

٥- التعبيرية الرسالية

من اولى و واضح اشكال الرسالية في التعبيرية هو لغة الاعتراض و الخروج على واقع الاشياء بالاسلوب التعبيرية و الرمزية العميقة وهذه تحقق الرسالية الادبية و الاجتماعية . كما انها تتجلى في طلب الخلاص و نشدان واقع افضل ، اضافة الى ان حقيقة صدور النص التعبيري كمآة و صورة لعمق المؤلف و انفعالاته و عواطفه و آلامه فانه دوما ينطوي على رسالة و خطاب . بمعنى آخر ان الرسالية متأصلة في النص التعبيرية . و النص هنا معبأ بالهم و الحزن و لا يترك أية مناسبة الا و بثّ فيها ما تحمله النفس و تراكم داخلها تجاه واقع محزن بماض تعِب و حاضر مرّ و مستقبل ضبابي . هذه الرسالة تأسر جميع فقرات النص و تتجلى واضحة في قول الشاعر (بؤسٌ قديمٌ،.. يَقتاتُ مَواسِمَ الشَّتاتِ، وتَراتيلَ أجراسِ التَّعبِ المُثقَلةِ، باحتمالات الرَّحيلِ الأخيرةِ لِمَائِك.... يَا صَوتَ الضَّلالِ الكئيبِ!،..الشَّمْسُ مُتعبةُ الآتي، وَحقولُ العُشبِ عَطشى لِسَماءِ الظِّلِ، ومَوتِ الوَردةِ، في حُمْرَةِ إنصَاتٍ مَلهوف...)

النص

(حين استدار النعاة)

هاني النواف

٢٠١٥\٧\٢٦

الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ...وهادِئَةٌ اعصابُ الطِّيْنِ...

والوجْدُ يُباكرُ فِتْنَةً، تَمُدُّ نَفْحَةَ المآذنِ، وعَفَنَ الأزقةِ المُجهَدِ، بكوابيسِ الرَّيبةِ، وعُبوسِ دِثَارِ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ، يُنْعِشُ هدأةَ الظّلالِ العَميقةِ...ويَغزلُ انخطافَ العُروقِ، لشوارعِ الطحلبِ الجَوفاءِ، واخْضِلالِ التَّحوُّلِ العَقيمِ......

كانَ أبي يُقرفصُ بالتعبِ الأشيبِ،...ويأكلُ مُتَّكئاً، نخاعَ العَتمةِ، وحماماتِ الفَجْرِ السَّوداءِ،..يَمضغُ صدغَ اللحظةِ الموشَّى، بعَمَاءِ الصَّحْوِ العَفْوِيِّ، ويَغتسلُ بجُوعِ القَمْحِ المُهادنِ للصبّارِ،وهَشَاشَةِ النَّقَاعْ المَنْقُوعِ بخطايا النَّهْرِ...

يَصرخُ بي : اغلقْ علينا الباب!...قبلَ أن يَبْتَلَّ الصَّيفُ بأَنْقَاضِ الظّنونِ، وحَرائقِ السَّحابِ... يلوِّحُ حَاسِرَ الرَّأسِ، بكلِّ اتجاهات الكبتِ ، وصَوتِ الشَّغفِ المَحجوبِ العِتقِ...

فالغرفةُ مازالتْ تلبسُ ثَوبَ الضَّبابِ المَنبوذِ، وَرائحةَ أخشابِ الخَوْفِ المُتَناثِرِ، تُراوِغُ تَضاريسَ الوُقُوفِ وصَيحاتِ الأنوارِ المُراقةِ ، تَجتاحُ عُمْقَ الوجوهِ، بضَوضاءِ صَافيةِ الخَاطِر، كمِلحِ الموجةِ الشهيّةِ، وابتهاجِ الصَّدى المَخمورِ في سَقفِ الرِّيح...

بؤسٌ قديمٌ.. يَقتاتُ مَواسِمَ الشَّتاتِ، وتَراتيلَ أجراسِ التَّعبِ المُثقَلةِ، باحتمالات الرَّحيلِ الأخيرةِ لِمَائِك....

يَاصَوتَ الضَّلالِ الكئيبِ!،.الشَّمْسُ مُتعبةُ الآتي، وَحقولُ العُشبِ عَطشى لِسَماءِ الظِّلِ، ومَوتِ الوَردةِ، في حُمْرَةِ إنصَاتٍ مَلهوف...

والحَبلُ السَّريُّ، يَزْفِرُ خِلسةَ الشِّتاءِ المُعتمِ ، وما تَبَقَّى من السّؤالِ الكَليلِ، لابتسامِ الدَّليلِ، حين َاستدارَ النُّعاةُ...

اشكال السردية التعبيرية) في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة)

كل متابع لنصوص الشاعر العراقي كريم عبد الله يدرك و يتلمس شخصية النص المثقف المبني وفق رؤية شعرية و نقدية ، إذ لا يكتب كريم عبد الله نصا الا وجعل له عنوانا تصنيفيا ثانيا بيانيا من حيث الرؤية الشعرية و النقدية ، و هنا في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) نجد النصوص التي كتبت باسلوب السرد التعبيري محققة لشعر سردي نموذجي ، نجدها تقدم تحت تصنيفات تجديدية من حيث البوليفونية بتعدد الاصوات و الفسيفسائية بلغة المرايا و الترادف التعبيري . لقد بينا كثيرا من هذه المفاهيم في كتابات لنا سابقة و هنا سنتناول المظاهر الاسلوبية و النصية لهذه الاشكال الكتابية في هذا الديوان الذي يعدّ و بحق عتبة العبور نحو شكل جديد من الشعر المكتوب باللغة العربية و قصيدة النثر العربية المعاصرة .

١- النقد التعبيري وأبعاد القراءة

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية

لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص) .

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال . وهنا سنتناول ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) للشاعر العراقي كريم عبد الله و فق آليات و أدوات النقد التعبيري .

٢ – الشعر السردي و السردي التعبيري

ان التقسيم المعهود للكتابة الشعرية الى ما يكتب بالوزن و ما يكتب بغير الوزن ما عاد كافيا امام الزخم الهائل و الكثيف للشاعرية المعاصرة ، و توسع الفهم للغة الابداعية و تغير المعارف العامة باللغة و طبيعة استعمالها . و بعد الفهم العميق لتقنيات قصيدة النثر و الشكل الذي هي عليه في الاعمال الساعية نحو الشعر الكامل في النثر الكامل ، صار لزاما الالتفات الى ان الايقاع و الشعرية بالنثر اما ان تكون بصورة (شعر سردي) يعتمد تقنيات السرد التعبيري بشكل النثر

اليومي ، او ان يكون بشكل (الشعر الصوري) يعتمد تقنيات الصورة الشعرية و التوزيع اللفظي الايقاعي بالتشطير و نحوه . و لأجل هذه الحقيقة أي وجود شعر سردي و شعر صوري كان لزاما على النقد تقديم نظرية متكاملة تستطيع مجاراة هذا التطور وهذا الفهم و الواقع الجديد للشعر

الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما يعتقد ، و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبته الشعر السردي ، انما المميز بينهما ان الشعر السردي يشتمل على السردية التعبيرية ، اي السرد لا يقصد الحكاية و التوصيل ، السرد الممانع للسرد ، بينما السرد النثري اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز لا بقصد الحكاية و الوصف.

.

مظاهر السرد التعبيري جلية في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) ، فان القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية. وجميع نصوص الديوان نماذج لذلك ، يقول كريم عبد الله في نص (صور تحمي الساحات)

(مِنْ جديدٍ عادوا يحرسون الساحاتَ بـبنادقهم بينما الرمل يملأُ فوهاتها الصدئة ... الأجسادُ هربت خرساءَ شوّهتها شمسُ الظهيرةِ تاركةً جيوبهم العسكريّةِ تصفرُ فيها ريحٌ تهمسُ في ذاكرةِ الشوارع .... خضّبني هذا التكرار في مواويلِ الحبيباتِ وهنَّ يغزلنَ حكاياتِ العشّاقِ المغدورين في مدافنِ الأيام ...كلّمتهم كثيراً إشاراتُ المرورِ تحنو على أحلامهم المحنّطة)

يتجلى السرد التعبيري بعناصر كتابية نصية اساسية اهمها السرد الظاهري و الرمزية و الايحاء و ممانعة للسرد ببوح شعري ، و بالشعرية الناتجة من ذلك النظام . تقنيات السرد في النص كما في غيره واضحة ، فكأن النص يريد الحكاية و سرد حادثة ، و تبرز الشخصيات و الحدث النصي ، الا انها في النهاية تتجه نحو بوح شعري فلا قصد سردي و قصصي هنا و انما تعبير عميق و شاعرية هي غاية الكتابة برمزية و ايحاءات و بوح شعري . وعلى هذا النسق و بهذه الاسلوبية تسير نصوص الديوان .

٣- العوامل و المعادلات التعبيرية

أهم أدوات النقد التعبيري في تفسير الظاهرة الأدبية و جمالياتها و عناصر الأبداع في العمل هو نظام (المعادل التعبيري) و الذي يتمثل بوحدات لغوية نصية بصور و اشكال مختلفة تحاكي و تعكس الجوهر الأدبي و الجمالي العميق الذي كشفه و لمسه المؤلف المتمثل (بالعامل التعبيري) و الذي يكون بأشكال مختلفة جمالية و معنوية و فكرية و غير ذلك ، الا انه لا يتجلى و لا ينكشف الا بواسطة المعادل التعبيري (د أنور الموسوي ٢٠١٥).

ان عملية الابداع الجوهرية هي الاشراق الابداعي بالاطلاع و اقتناص و رؤية و تمييز العامل التعبيري الفني . و مهمة المؤلف النصية الاهم هي الكشف عن العامل التعبيري العميق و اظهاره و ابرازه بمعادل تعبيري نصي . و العوامل يجمعها تأثيرها العميق و اثارة الاستجابة الجمالية بتجليها النصي . ان هذا الفهم ضمن ادوات النقد التعبيري يتجاوز ثنائية الشكل و المضمون و ينتج نظاما نصيا تعبيريا موحدا بوجهين ، فكما ان الاستجابة الجمالية تثار بالمعادلات التعبيرية الشكلية الظاهرية فانها ايضا تثار بالعوامل التعبيرية المضمونية العميقة ، و هذا يحقق تكامل الشكل و المضمون و التوافق بينهما بدل التضاد و التعارض بينهما الذي يعد معرفة شبه راسخة.

و أسلوبيات السرد التعبيري في الشعر السردي في هذا الديوان تحقق انظمة بلاغية نموذجية و جلية لوحدات العوامل و المعادلات التعبيرية ، و محققة انظمة نصية بلاغية جديدة سنتناولها في الفصول التالية ، فان كل شكل لغوي و اسلوب كتابي و عنصر نصي من تقنيات السرد التعبيري التي سنبحثها هنا هو وحدة و نظام متكامل من انظمة (العامل- المعادل) التعبيري .

و للشاعر كريم عبد الله عمق شعري في العوامل الجمالية و الابداعية و التعبيرية ، بالنفوذ عميقا الى مكامن النفس و التجربة الجمالية و الهم الانساني و الوطني ، ثم يكشف عنه و يبرزه بمعادلات تعبيرية شعرية عالية المستوى و جميع نصوص الديوان شواهد على ذلك و منها نص (ذات نهار موحش) يقول فيه الشاعر :

(انظروا كيفَ تستفزُّ ذاكرتي أطناناً مِنَ الشظايا تمطرها السماءَ ! يالهُ مِنْ نهارٍ موحشٍ ! خلفَ السواترِ تنامُ الأحلام , هلْ رأيتمْ كيفَ تنزوي صورُ العشيقاتِ في الجيوبِ المثقوبةِ ! أقدامُ المتمسّكينَ بــ الأرضِ يتملّكها الرعب في حقولِ الألغام , كانتْ هناكَ راجماتٌ كثيرةٌ تأتيكَ بــ الموتِ ما أقسى قذائفهاَ تجهلُ سرّهُ حينَ تتساقطُ بــ وحشيّةٍ على

الملاجىءِ الترابيّةِ ¸ وتتساءلُ في نفسكَ علامَ كلَّ هذا الخراب .... ؟! .
أكادُ أسمعُ أدعيةِ الأمهاتِ خلفَ تلكَ الأبوابِ الموصدة ...)

ان النص ينفذ الى الهمّ الانساني المتسائل عن دوافع الخراب ، و كل هذا الدمار ، انه السؤال العميق الذي يظهر عجز و قصور البشرية و حضارتها و عقلها الذي تتبجح به ، هذا العامل التعبيري العميق يبرزه و يكشفه الشاعر بمعادلات تعبيرية بتشكلات تصويرية تتمثل بتلاشي الاحلام و خيبات العاشقات لفقدان المعشوقين الذي يسقطون في الحروب ، و وطأة ذلك على الذاكرة و النفس ، و سط تساؤلات الانسان و نحيب الامهات المنكوبات . باستعارات و سرد و بوح فني رفيع بشعر سردي عذب بتقنيات السرد التعبيري موسعا طاقات اللغة و قدرها التعبيرية .

٤- البوليفونية و تعدد الأصوات

البوليفونية (polyphonic) مصطلح ابتكره باختين في الادب ، اساسا لمعالجة العمل الروائي استقاه من فن الموسيقى ، و اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد .

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين ١٩٨١) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي ٢٠١٥) و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن ١٩٩٠) .

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) .

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) في هذا الديوان تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية :

١. أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ
٢. صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ
٣. وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب ,
٤. إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !
٥. البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)
٦. مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ
٧. كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ
٨. وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)
٩. تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ) ,
١٠. وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .

١١. ضجيجُ المارّةِ في الشوارع لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ

١٢. الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله .

ان تعدد الاصوات في هذا النص المكثّف يحقق نسجا متفردا من التكثيف اذ لا تجد عبارة الا وهي صوت ، وهذه براعة تكثيفية يقلّ نظيرها وهي فعلا مظهر جليّ و رفيع للسردية التعبيرية . و من الواضح ان المؤلف مختف في كثير من فقرات النص بحيث لا تكاد تشعر بوجوده وهذا مهم للبوليفونية و تجسيد رؤى الشخوص . و الرؤى واضحة جدا و تمظهرت بصور شتى حلمية و مستقبلية و ماضوية و واقعية و عقائدية و فكرية و بتنوع بين ايضا . هذا النص ليس فقط يحقق البوليفونية بل يحقق صور عالية لها بسردية تعبيرية فذة .

٥- الفسيفسائية و لغة المرايا

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي .

في نص (خلف أبوابك نحتمي دائما) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية

ترادفية اذ تكون التعابير - رغم افادتها المختلفة - معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة .

ان الشيء الجديد فعلا في النص الفسيفسائي اضافة الى الاستعمال المختلف و غير المعهود للغة هو تحقق انظمة جديدة لوحدة القصيدة العضوية ، يتمثل بأنظمة متعددة اهمها التناسق و التناغم الذي تحققه المرآتية و الفسيفسائية ، و الثاني العمق التعبيري الذي يوحد مكونات النص اللفظية ليس فقط في الموضوع و انما في الغايات الرؤيوية و الفكرية و المعنوية ، اضافة الى وحدة اسلوبية تفرضها الفسيفسائية على النص .

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي .

الوحدات النصية للنظام الاول (الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز)

١- خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

٢- حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ ,

٣- بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر

٤- ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف

٥- تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ .

لقد نجاح الشاعر بقاموس لفظي متقارب ينتمي الى مجالات الاعتداد و الاعتزاز و العمق و الانتماء و الاحتماء في خلق مزاج موحد لتلك التراكيب باعث على خلق صورة براقة لوجود عميق و اصيل و متجذر . نلاحظ في المقاطع الاربعة وحدتين مركزيتين بارزتين الاولى (تعابير المنعة و السعة (خلف ابوابك ، حصونك العصية ، تبذرينها في صدري ، ينابيعك ، دروبك المحلاة) و الثانية فاعلية المخاطب (نحتمي بها ، تغمرني ، تبذرينها ، المعطرة ، تتشجر في روحك).

الوحدات النصية للنظام الثاني (الحاضر المرّ و المأساة)

١- بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

٢- أكشطُ مِنْ شغافِ الروح راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ

٣- أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظماً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا ,

٤- ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل ,

٥- فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة ,

ان هذا النظام له تجل واضح في النص ، حتى انه يمكن عده القطب و المحور متمثلا بألم الحاضر و مأساته الذي فاض من جانبيه البوح الاول بالاعتداد بالماضي و البوح الثالث بالتطلع الى مستقبل افضل ، كما ان الشاعر قد استخدم زخما تعبيريا قويا هنا مما اعطى هذا النظام محورية ظاهرة و تجل كبير، و لم يترك الشاعر شيئا من التوظيفات التعبيرية و القاموسية الا و استخدمه وهذا ما نسيمه (الحد الاقصى من البوح) .

الوحدات النصية للنظام الثالث (الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص)

لقد استخدم الشاعر في تجلي و ابراز هذا النظام اسلوبين الاول الاستفهام و السؤال و الثاني الطلب و التشجيع ، و من المعلوم ان كلاهما من انظمة الطلب

أ- الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

١- مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟!

٢- مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟

٣- كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ .

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

١- فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

٢- أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات

٣- فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي .

٤- أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ ,

٥- ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ ,

٦- إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ ,

٧- لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة .

لقد حقق النص غاياته القصدية التعبيرية بتجلي طلب الخلاص و الثورة على الواقع غير اللائق و غاياته الاسلوبية بتعابير ترادفية و لغة مرآتية متعاكسة و نص فسيفسائي ، بسردية تعبيرية عذبة ورفيعة .

ان أية قراءة لنصوص هذا الديوان تكشف و من الوهلة الأولى اننا أمام أدب ثري و عميق . مشتمل على نصوص مسبوكة بتقنيات شعرية عالية المستوى و بلغة عذب و قريبة ، ان هذا الديوان المهم يعدّ فعلا عبورا و تجاوزا لمرحلة في الكتابة الشعرية العربية المعاصرة و اتجاه حقيقيا نحو الشكل النموذجي لقصيدة النثر .

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

(العمياء)

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، لقد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق . انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا للحضارة التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم . ليتها تعي شيئا ، هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم أغنية أخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا . لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل ألم فضيع ، لقد أهدتني حكايات مرة ، أخبرتني أني سفر مؤجل ، و أن الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء .

- لغة المرايا و النص الفسيفسائي

عنصر المشاهدة الواحد امامنا ، اذا اختلفت زاوية الرؤية اليه اختلف شكله ، هكذا هي المعاني و الاحاسيس ، و لو اعتبرنا الألفظ هي نواقل للمعنى و الاحساس ، و ان للتعبير زوايا ، فان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي .

ماذا تعني لغة المرايا كتعبير

لغة المرايا تعبير مغاير للمألوف في اللغة وعند اهلها ، حيث ان الراسخ في اللغة و عند مستعمليها ان لكل نقطة معنوية تعبير لفظي واحد هو الاكثر تشخيصا و تعبيرا عنها ، ما تفعله لغة المرايا هو الانطلاق من معنى واحد و بوحدات لفظية متعددة ، بمعنى اخر ان نص المرايا او الفسيفسائي يعني وحدة المعنى و تعدد اللفظ بخلاف النص المفتوح الذي يكون بوحدة اللفظ و تعدد المعنى ، فيكون لدينا في النص الفسيفسائي تناص داخل النص ، اي تناص بين وحدات النص نفسه و ليس بين نصوص مختلفة .

فائدة لغة المرايا

تحقق لغة المرايا و النص الفيسفسائي تجلّ اكبر للفكرة و المعنى المقصود كما انه يرسخه و يعمقه في نفس المتلقي . الفائدة الثانية ان تعدد صور الفكرة يحقق الحركة ، لذلك يكون النص حركيا بدل سكونه و هي بذلك تشابه المستقبلية في الرسم .

مخاطر لغة المرايا

نتيجة لتقليب الفكرة و طرحها في اكثر من صورة لا بد من توفير عناصر الادهاش الاقناع و الاضافة ، و الا اصبح في النص زيادات و ترهلات ، طبعا يمكن التغلب على ذلك بتنويع الاسلوب ودرجة الرمزية و الانسيابية و ارجاع الوحدات الكلامية الى نقطة واحدة ليكون في التركيب المغاير اضافة .

فسسيفسائية نص (العمياء) ولغة المرايا فيه

في نص (العمياء) المتقدم يمكن تمييز اربع وحدات تركيبية فقراتية

١- البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، قد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق .

٢- انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا لحضارتها التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء جميل ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم .

٣- ليتها تعي شيئا هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم اغنية اخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا .

٤- لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل الم فضيع ، لقد اهدتني حكايات مرة ، اخبرتني اني سفر مؤجل ، وان الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء .

لو لاحظنا فان كل واحدة من هذه الفقرات او الوحدات الكلامية التركيبية المتقدمة تشير الى فكرة واحدة و تنطلق من فكرة واحدة ،وهو ذم الحضارة المعاصرة و حالتها التعسة و اثارها السيئة ، فلدينا تراكيب كلامية مختلفة منطلقة من نقطة معنوية و فكرية واحدة ، انها

تعمل على التأكيد و الترسيخ ، و بذلك تتجلى الفكرة و تتجذر عميقا في النفس ، كما ان التراكيب تلك ستكون بشكل مرايا مختلفة لشيء واحدة ، و تكون وحدات تناص فيما بينها فيتحقق التناص في داخل النص الواحد ،كما ان النظر الى النص من خارج سيتحقق النص الفسيفسائي المرآتي .

النص التجريدي الفكرة و النموذج

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعمال اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني .اذن التجريدية في اللغة هي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية حالة نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ التأثير الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي و لا تحكي معان و انما أحاسيس .

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و

عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجرية و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تأثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية .

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية .

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص .

نصوص تجريدية للدكتور أنور غني الموسوي

١- الواحة

بين يدي الغروب يجلس الأقحوان ، كمسافر على بساط الهمس ، يراقص النسيم .

مرآةً ورديّةً كان وجه الماء ، بعذوبة غريبة تداعبها أيدي الريح . كالطفولة اللذيذة أبهرني لون الشمس .

الرمال تعزف ألحانها المقرمشة ، و خيول البادية بعبقها الرمليّ ، تخترق صوت الزمن الحالم . وهناك ، نحو الواحة ، نحو شجرة البلّوط ، صبيةٌ يلعبون ، و فراشات ناعسة ، قد بلّل ثيابها المساء .

كم قد أسرتني ترانيم الأغصان ، و أوراقها ذات العيون اللمّاعة ، و الطيور ، أجل الطيور

تأسر المكان بألوانها الزاهية و سحرها الأخّاذ .

آه كم أحبّ رائحة الصيف ، و ظلّ شجرة تنشد للنسيم .

٢- صباحات بنية

أيّتها الصباحات البنية ، تعالي نحوي ، إليك كلّ جسد متعب ، في نهاياته شيء من رحيق مختوم .

اليست المغارات وردية و صافية ؟ الم تكن شعبا مرجانية تتهادى نحو الفضاء الواسع ؟ النرجس ، السماوات ، هطول مطر برّي ، أعوام من الأسى القرنفلي .

يا للحنين يا للحنين ، يتراقص كجدول ناعس ، حيث القطط البنفسجية ترتّل صلواتها الاخيرة ، الكون حينها كان يقظاً و توّاقا ، ليت المجد يتعلّم الرؤية ، سماءٌ لا تكاد تريد شيئا من البوح .

العذابات ، العذابات ، القضبان ، التواريخ ، الأصابع الصفراء ، العمى المرير.

التنهدات الحمراء ، الوردية ، تعجّ باللون ، بكل اللون ، بتراتيل الخضرة الزرقاء . بوّابة الفردوس فضيّة ، و براقة و مشعة ، تتناثر تحت الجسر بطعمها الرقراق .

إنّها تتأرجح ، و عيناكَ هناك شيء من ورد ، تتعثر بالمياه الشقيّة ، الأسماك الورديّة تتقافز هنا و هناك ، أجل كان دبّ الغابة عاشقا .

انّها تصغي ، تعدّ أصوات الضوء ، تصنع منها واحة و أغنية . هي ليست ناعمة و لا كثيرة الخشونة ، كما أنّها بلا هدير . تقف تحت الظلّ ، تصنع شمسا و حكاية ، تعيد كوكبا و نبةً و رياحا .

مرحى ، مرحى يا للسعادة .

٣- الشرفة

نحو الشرفة الناعسة ، نحو عيون الشتاء ، حيث يتساقط الشوق كالمساءات، يتخفّى خلف السكون ، خلف صوت الغيم ، يبني عشّا بطعم الذيول .

الظلال تلك الظلال ، ترنو نحو باحة الصمت ،هناك خلف ستارة الوهج البنّي ، حيث أنفاس الصقيع تردّد غربة الفجر.

من تلك الزاوية ، تتصاعد أرواح الضباب الخضراء ، مبتهجة بالنسيم .

اللغة المتموجة و النثروشعرية

ان غاية قصيدة النثر و منتهاها هو تحقيق حالة الشعر الكامل بالنثر الكامل . حيث يتجلى الشعر في قلب النثر .و ينبثق الشعر من رحم النثر . حيث يشخص الشعر الكامل من وسط النثر الكامل.

ونقصد بالكامل هنا ما يبلغ اقصى درجاته و منتهاه و غاياته ، فالشعر الكامل هو ما يبلغ اقصى درجات الشعرية و مظاهرها و غاياتها و النثر الكامل هو ما يبلغ اقصى درجات النثرية و مظاهرها و غاياتها . و لا ريب ان النص و الكيان الذي يجمع هذين الامرين - اعني الشعر الكامل و النثر الكامل - هو غاية قصيدة النثر و منتهاها.

ان هكذا لغة لا تكمن اهميتها في الغاية الفنية المذكورة - اعني كونها غاية قصيدة النثر- بل انها تحقق اللغة القوية التي تصل الى قلب و وجدان كل قارئ مع محافظتها على فنيتها و شعريتها . و من المعلوم ان هكذا لغة كانت و ما زالت هاجسا و غاية للأدب و الادباء.

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص

السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائدة بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل .

للغة المتموجة اشكال و درجات بحسب قوة الخيال و الشعرية ، و سنورد هنا ثلاثة نصوص لنا مكتوبة بلغة متموجة تتباين في درجات شعريتها و سرديتها و نلاحظ كيف ان التوافق النثروشعري يتجلى بوضوح في السردية التعبيرية المكتوبة بلغة متموجة .

ان العامل الاهم في تبين درجات تموج اللغة هو الانحراف اللغوي و السردية و الحقل الدلالي ، في النص الاول (سفر) لا نجد انحرافا كبيرا والسردية بسيطة مع بوح جلي و الحقول الدلالية متقاربة فاللغة تعتمد على لمسة شعرية خفيفة بشعرية هامسة . في النص الثاني (ألم) الانحراف النصي عالي مع سردية آسرة تخلق عالما خاصا بالنص (العالم النصي الموازي) معقد في نظام حقوله الدلالية . في النص الثالث (رحلة) نجد الانحراف العميق و التعبيرية المفهومية ، برمزية تعبيرية واضحة و حقول دلالية متباعدة . و يمكن ملاحظة كيف ان التصاعد في شعرية النصوص يرافقه تصاعد في نثريته محققة حالة التوافق النثروشعري عكس ما هو متوقع في غير ذلك من كتابات التي يطغى عليها التضاد النثروشعري .

النص الاول (سفر)

(لغة متموجة ببوح عال و لمسة شعرية هامسة)

سأغفو قليلا فقلد أهدتني العصافير أنشودة الفجر الخالدة . أجل أنا أحبّ زقزقة العصافير . أنا لا أحبّ السفر كثيرا ، بل لا أحبّه مطلقا ، و الجزر التي حدثتني عنها نجوم البراري ما عادت عيني تتلألأ شوقا لرؤيتها ، فلقد مليء قلبي حزنا .

سأخرج مع الليلك المبلل بقطرات الندى الى الحقل باكرا ، أجمع حكايات الظل ، فالشتاء شهر مرّ ، يحصد آخر حبّة ادّخرتها جدتي لتدفّئ بها الأيام .

سأنظر الى وجه الزمن ببرود ، فكل ما رأيناه في ساعات الصباح الندية هو بعض الحكاية ، هناك خلف الشبح الأسطوري أغنية يأسرني الحنين اليها ، لا شيء هناك سوى أزاهير نور و وديان من بهجة .

هناك فراشات الربيع بكل أنوثتها تمشّط شعر السعادة المخملية ، و الاضواء خافتة ، هناك خلف السفر الحبيب تنتظرني بدايتي المؤجلة .

النص الثاني (ألم)

(لغة متموجة بانحرافية شعرية و سردية قوية (العالم النصي الموازي))

آلامي زاهية ، كأعياد رأس السنة ، تذهب كل صباح الى الدكّان المجاور لبلدتي ، لتشتري درّاجة وكلباً ، لعلها تصل الى أبعد نقطة من بشرتي الناعسة .

حينها كنت هناك فوق تلك الشجرة ، نعم تلك ، ذات الأشواك المصفرّة ، أمدّ يدي نحو سحابة واهية ، كنت حينها أبتسم ، يا للغرابة .

لقد رأيت قدميّ ، وهما تجوبان المجرّة بحثا عنك ، أيّها الألم العريض . هناك في زمن مدوّر كحبّة عنب ، هناك أنا و أنت و شجرة البلّوط ، نهايةُ مؤكدة . نسافر بقاربنا السحريّ ، كنّا أغنية من ثلج ، كنّا بساطاً فتّانا ، أنا و أنت ، أيّها الألم المرّ ، أنا و أنت بهجةٌ لا تنطفئ . يا للسعادة ، يا لفرحتي التعسة .

النص الثالث (رحلة)

(لغة متموجة بتعبيرية مفهومية عميقة ناقلة للاحساس (الرمزية التعبيرية))

حتما سيكون لها احتفال ، و يكون لها نهارات تلثم وجه الحقول ، و يكون لها اسم ، تلك ، ضحكاتنا المؤجلة .

لقد أهدتني بلسما و زيا اسطوريا لم يخطر ببال احد ، حتى المحاربين القدامى و الجالسين في المقهى الشتوي ، يا لعظمة تلك البهجة ،يا لألوانها المحلقة نحو جزر من بلور .

احيانا كثيرة انا اتلمّس العبير المتساقط في الازقة النيلية من الشمس ، حيث المساء يتمشّى من دون عكاز و لا قبعة قش ،عجبا الا ترى كثرة الفراشات في ايامنا هذه ؟ الا ترى انني احب ان اخبرك عن امور كثيرة ،لأنني بدأت أشعر بهمسات الضوء.

سأحكي لك عن لون نسيته جدائل العروس الغارقة في الحناء ، و عن زورق صنعه جدي قبل رحلته الكبيرة نحو البرود الكوني ،انا لم اكن حينها افهم الكثير ،كنت حينها احمل في يدي تفاحة حمراء و كان قميصي يختبئ تحت سعفات نخلة بيتنا القديم ، آه ليتك رأيت النسيم ،ليتك رأيت ذلك.

عجبا يا للغربة الحبيبة ،يترنم في زوايا املي طائر السنونو ،و نهر رقراق يحملني الى مدينة الزنبق العائمة ، لقد رايتها هناك ،اعني اللانهاية ، في يدها اليمنى اسماء اشجار الصنوبر و الخيزران ،كانت تلمع ،و في يدها الاخرى رأيت روحا بيضاء ،بلون لهب شمعة خافت ،أظنها روحك انت يا صديقي

السردية التعبيرية و اسلوبياتها

١ـ ابعاد النص و القراءة التعبيرية

للنص الادبي ابعاد ثلاثة ، فاضافة الى بعده الكتابي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة ، فان له بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و الرسالية ، و له ايضا بعد لغوي دلالي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف و القارئ . ما يحصل اثناء الكتابة هو تقاطع خطوط هذه الابعاد و تقابلها و تلاقيها في النهاية في نقاط تعبيرية . بينما يكون تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي هو من القراءة الاسلوبية ، و تتبع عناصر البعد اللغوي الدلالي هو من القراءة الدلالية اللغوية ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية يكون بالقراءة التعبيرية بادوات النقد التعبيري . و من هنا يتجلى الفرق الواضح واصالة النقد التعبيري و تميزه عن الابحاث الدلالية و الاسلوبية و ان كانت جزء منه و مستفيدا من ادواتهما .

و من هنا ايضا يظهر ان التصور السائد كون النص كيانا زمانيا ترتب عناصره في الزمن لا يتسم بالواقعية ، بل ان النص كيان ثلاثي الابعاد ، بعد كتابي نصي و بعد لغوي دلالي و بعد اسلوبي ابداعي . يعتمد وضوح و تجلي هذا الشكل على مدى ظهور و قوة نقاط ابعاده المتقدمة اثناء القراءة .

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص)

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال .

تعتمد التعبيرية في اللغة على التوظيفات في ثلاث مستويات كما بيناه سابقا في مقالاتنا ، مستوى النص كقول و كتركيب لفظي معنوي ، و مستوى التجربة كعالم من المعاني و الحقول الفكرية المعنوية ، و المستوى الوسيط الرابط ينهما ، فبينما الجمالية في عناصر النص التعبيرية تعتمد على انجازات فردية اسلوبية على مستوى المفردات و التراكيب كوحدات كلامية ، فانّ عناصر الجمالية اللغوية في حقول المعنى الفكرية العميقة و العامة تكمن في اشكال تمظهر و تجلّي لمناطق و افراد تلك الحقول ، و اما العنصر الوسيط فهي عملية ذهنية رابطة تنتج عن عملية القراءة ، بمعنى اخر لدينا ثلاثة عوامل تنتج اللحظة الجميلة و الادهاش المصاحب : عناصر كتابية نصية و عناصر التجربة العميقة و عناصر قراءاتية و سيطة بالمعنى المتقدم ، هذا التناول هو شكل من اشكال النقد التعبيري ،و الذي بتجاوز اخفاقات النقد الاسلوبي في منطقتي العناصر القراءاتية الوسيطة و عناصر التجربة اللغوية العميقة .

٢- السردية التعبيرية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ،و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية) .

مظاهر السرد التعبيري و الذي يكون القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس بمعنى اخر (ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.) (انور الموسوي ٢١٥)

٣- اللغة المتموجة و وقعنة الخيال

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي .

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية .

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي .

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية .

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية

و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة .

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك .

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي .

٤- التوافق النثروشعري

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان .

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع .

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش .

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين .

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائد بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ

درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل .

٥- اللغة الحرة و النص الحر

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، ممل مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر لاجناس الادببية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض

خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه .

٦- اللغة التجريدية

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني .

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجرية و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية .

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها

و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية .

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص .

البوليفونية التعبيرية ، (البركة الجريحة) نوذجا

(البركة الجريحة)

د أنور غني الموسوي

ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة ، ذلك النحيل الذي تدمي الصخور ركبتيه ، لقد اعتاد السير عليهما نحو البركة الجريحة . في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك ، و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ، و عن صندوقها الخشبي ، الذي تخرجه كل مساء و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .

لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية . ليتك تراه و انت تطلّ من تلك التلّة على كذب العيون الباردة ، تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة ، ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

- البوليفونية (polyphonic) مصطلح ابتكره باختين في الادب ، اساسا لمعالجة العمل الروائي استقاه من فن الموسيقى ، و

اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد .

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، و هذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة .كما ان تعدد الاصوات و الرؤى كما انه يمكن ان يتحقق بتعدد الشخوص و تعابريهم ، فانه يمكن ان يتحقق باسلوب تداخل الاصوات ، بان تطرح رؤية الغير على لسان المتكلم او ان يعطى نعت يناسب رؤية الاخر و ليس المتكلم . فمثلا في قصيد الموت و الحياة الطويلة للدكتور انور غني الموسوي مقطع جاء فيه

(ليس لي ألا أن أحتضر . و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط . للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود . هكذا تكذب الحضارة ، تتكاثر في أوردة غادرتها الاجراس ،تتمدد شارعا قديما ، أثلجه قلّة السائرين .)

بينما يكثر انور غني في تلك القصيدة من وصف الحضارة بالميتة و الغاربة نجده يصفها هنا بالغالية (و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط .)

و لا ريب ان الحضارة ليست غالية عنده و انما غالية عند الاخر ، و بهذا تجلى صوت الاخر و رؤيته بكلام المتكلم و تعبيره وها تداخل صوتي تم بشخصية واحدة .

ثم يقول

(للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود .)في النظر النوعي الذي تتبناه كل ذات يحب الاشراق و النور ، و انما هذه نظرة من لا يرغب بالنور و الحرية اي انه صوت الاخر الا انه جاء بلسان المؤلف ، و الذي يصرح بعد ذلك ان هذا القول هو قول الحضارة الكاذبة و مريديها (هكذا تكذب الحضارة)

وهنا في نص (البركة الجريحة) ايضا يستخدم التداخل الصوتي في عبارة (ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .) اذ لا ريب ان النظرة النوعية و منها نظرة المؤلف الى هؤلاء الابناء الذين يجرحون امهم انهم قساة و خطاؤون ، لكنه عبّر بصفة (الغالين) وهذا يعكس نظرة البركة الأم التي تحنّ على أولادها رغم قسوتهم و خطأهم . و كذلك في عبارة (ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟) فان الذات لا ترى نفسها هكذا و انما هذا صوت الاخر النوعي الذي يلوم (انا) المتكلم و القارئ ، فيكون تجلّ لرؤية الاخر بلسان المتكلم وهذا تعدد صوتي طرح بشخصية واحدة فيكون تداخلا صوتيا .

من شعورنا العميق بان ابعاد البوليفونية عن التعبيرية يحقق خسارة فنية فانا نحاول طرح فكرة الجمع بين ضدين بين تعدد الرؤى الظاهري و وحدة الرؤية العميقة وهذا التوحيد هو جمع بين متضادين و هو توتري و مفيد لقصيدة النثر ، تنطلق من ادراك ان البوليفونية

خاصية سردية اسلوبية ، بينما التعبيرية فهي فهم و ادراك عميق للادب و الشعر و الاشياء ، لها مظاهر اسلوبية منها السردية التعبيرية و التي منها البلويفونية التعبيرية .

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين ١٩٨١) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي ٢٠١٥) . اذ ان البوليفونية الادبية و ان كانت قد اخذت تسميتها من الموسيقى الا انها استعملت في الادب بشكل استعاري للتعبير عن تعدد الاصوات و الرؤى في العمل الادبي كما صرح باختين بذلك بنفسه (باختين ١٩٨٦) . مع ان البوليفونية الادبية يمكن فهمها على انها حضور اصوات في صوت واحد بحيث يكون صوت المتكلم صدى لاصوات اخرى (ارثر فرانك ٢٠٠٦) ، بل يمكن تلمس ذلك في فكرة الهتيروكلوسيا (heteoglossia) و تأثير البيئة على النص عند باختين نفسه (باختين ١٩٨١) وهذه الفكرة بالذات يمكن ان تتجلى بأسلوب أدبي يتمثل فيها المتكلم رؤى الغير فتتداخل الاصوات و الرؤى بفن أسميناه (تداخل الاصوات)(الموسوي ٢٠١٥) . و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن ١٩٩٠) .

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و

الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) . و اما مسالة الارادة المقومة للرؤية في فكرة (اللانهائية التعرفية) (*unfinalizability*) و الذي يعني عدم امكانية بلوغ المعرفة الكاملة عن دواخل و بواطن الاشخاص ، و انا مهما عرفنا الشخص فان هناك دوما جانب خفي عنا (باختين ١٩٨٤) فهو امر واقعي بلا ريب ، وهو مصطلح استخدمه باختين كمرتكز للبوليفونية و تعدد الرؤية في السرد ، و مرتكز الحوارية (dialog) حيث لا يكون الحديث عن الشخص بل يكون معه (باختين ١٩٨٤) ، اذ مع المعرفة النهائية بالشخص لا تتحقق الاستقلالية المقومة للرؤية (فلاديميروفج ٢٠٠٦) ، و هي تقتضي عدم بلوغ احكام نهائية على رؤية الشخص و لا على موقفه و اعتماد الحيادية في الحديث عنه وان كل شيء متوقع الحصول (مورسن و امرسن ١٩٩٠) كما انها تعنى عند الكانطية الجديدة الصفة اللامتناهية للنفس في التقبل و التغيّر (هيرمان كوهين ٢٠١١) . ان الاقرار بلانهائية المعرفة بالاشخاص و النهايات المفتوحة و امكانية التغير و عدم بلوغ احكام نهائية على بواطن الاشخاص يمثل فكرا عميقا و قاعدة للتسامح في حياتنا اليومية (باول سميث ٢٠٠٨)

هنا سنتناول ملامح البلوليفونية في نصوص سردية تعبيرية حيث يكون السرد ضد السرد ، حيث السرد يمانع السرد ، حيث السرد لا يكون بقصد القص و الحكاية و انما بقصد الرمز و الاحياء ، و ستتناول اشكال مختلفة من السردية التعبيري كتبت باسلوبي بولفيوني ، و هذه الاشكال هي :-

١. قصيدة نثر الكتلة الواحدة أو ما نسميه (قصيدة نثر ما بعد الحداثة) و التي تكتب بكتلة واحدة موحدة موضوعيا و تعبيريا و شكليا ، تتميزا لها عن الشكل الحر المعهود . وسنتناول هنا قصيدتان

الاولى : <u>بيوت في زقاق بعيد للشاعر كريم عبد الله</u>

الثاني : البركة الجريحة للدكتور أنور غني الموسوي

٢. قصيدة النثر الحرة ، و التي تكون ملامح القصيدة واضحة بسردية تعبيرية الا انها ليست بكتلة واحدة و انما تكتب بشكل حر . و سنتناول هنا قصيدة

اجنة الجنان للشاعر فراقد السعد

٣. النص الحر العابر للاجناس ، حيث تكتب السردية التعبيرية بشكل حر جدا يتموج بين الشعر و القص و الخطابة و نتناول هنا نص :

بوشكين للقاص و الشاعر فريد قاسم غانم

مما تقدم يظهر ان تجلي البوليفونية في النص يكون باربعة عناصر

الاول : تعدد الرؤى و الاصوات

الثاني : بروز شخوص نصية

الثالث : بروز حدثية نصية

الرابع : تعبيرات نصية اسلوبية كاشفة عن الرؤى

النص الأول : بيوت في زقاق بعيد للشاعر كريم عبد الله

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) ذات الكتلة الواحدة ، تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية :

١٣. أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ
١٤. صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ
١٥. وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب ,
١٦. إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !
١٧. البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)
١٨. مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ
١٩. كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ
٢٠. وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)
٢١. تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ) ,
٢٢. وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .
٢٣. ضجيجُ المارّةِ في الشوارع لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ ,
٢٤. الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله .

ان تعدد الاصوات في هذا النص المكثّف يحقق نسجا متفردا من التكثيف اذ لا تجد عبارة الا وهي صوت ، وهذه براعة تكثيفية يقلّ نظيرها وهي فعلا مظهر جليّ و رفيع للسردية التعبيرية . و من الواضح ان المؤلف مختف في كثير من فقرات النص بحيث لا تكاد تشعر بوجوده وهذا مهم للبوليفونية و تجسيد رؤى الشخوص . و الرؤى واضحة جدا و تمظهرت بصور شتى حلمية و مستقبلية و ماضوية و واقعية و عقائدية و فكرية و بتنوع بين ايضا . هذا النص ليس فقط يحقق البوليفونية بل يحقق صور عالية لها بسردية تعبيرية فذة .

النص الثاني : <u>البركة الجريحة للدكتور أنور غني الموسوي</u>

في قصيدة البركة الجريحة للدكتور انور غني الموسوي تتجلى البوليفونية بشكل سردي مع اسلوب تداخل الاصوات الذي يجيده الشاعر :

١. ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة (ملاحظة هنا تصريح تاأيفي بتمثل رؤى الاخر و تبنيها في تداولية واضحة)
٢. في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك
٣. و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ،
٤. و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .
٥. لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثيرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية .

٦. تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة .
٧. ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

البوليفونية بتعدد الاصوات و الرؤى ظاهر ، فان تعدد الرؤى ينعكس هنا بحواريات نصية في عبارات مثل (الذين مروا من هناك ، الاغنيات الشجية ،ابنائها الغالين ، عطف العالم و كلماته الحماسية ، ايها القارئ يا انا ، متى ترى) ، كما ان في النص شخوصية نصية انزياحية تتمثل بالبركة و الاعمدة القديمة و النخيل) كلها شخوص لها موقف و رؤية بالنص الا انها شخوص اعتبارية انزياحية و ليست حقيقية معهودة . و في النص تجل ظاهر لفن (تداخل الاصوات) و تمثل رؤى الغير كما اشير اليها اهمها كلمة ابنائها الغاليين) فانها صفة للابناء الآثمين وهي لا يمكن ان تصدر الا من أمهم الحنونة فالحكم النوعي الذي يشمل المؤلف يحكم سلبيا عليهم . و كذلك في (ايها القارئ يا انا متى ترى ...) فان اللوم و العتاب للمتكلم لا يكون صادرا منه الا بانعكاس الخارج و الغير عليه كما لا يخفى .و بهذا النص يبرز شكل آخر لحيادية المؤلف لا تكون باخفاء صوته تماما و انما بتمثله و تحدثه باسم الغير و بصوته ، فالمؤلف هنا يتكلم الا انه لا يتكلم واقعا وله صوت الا انه ليس له صوت حقيقة .

النص الثالث : <u>اجنة الجنان للشاعر فراقد السعد</u>

في قصيدة أجنة الجنان للشاعرة فراقد السعد تتجلى البوليفونية في أدب قضية و بوح بسردية تعبيرية حرة بنص يبلغ اهدافه الشعرية و الانسانية ، وهذا شيء لا يكون متيسرا الا باعتماد التناص العميق و تمثل صوت الغير حيث تتجلى الافكار النوعية في صوت المؤلف .

١. هو عودُ ثقابٍ مقتدر ... أسدلَ عيوناً شامخةَ الحلم .. ببُرْكةِ زيتٍ ... إيّاكُمْ وبيع تفاحتي المختارة .. بأسواقِ العبيدِ ...
٢. هَيهات لعفّةِ الجدائِلِ ...أصواتٌ يَشُوبُها نعيق ...
٣. أيا حوريتنا الموهوبة بسراديبِ الخرائطِ المرسومةِ ...

٤. تستهجنُ بزقزقاتٍ ضاحكةٍ ... عوالمُ أقبية مخلدة في اللا نوم ... هل ستأكل النار ..النار؟ ...
٥. يهدلُ نعي اليمام ...يااااا أنتِ ياالملغومة بشرفِ الحوريات ...لَكَمْ جرئ إنسكابكِ !؟ ...
٦. تنحبُ الأسماءُ مخجولةَ الطرفِ ... عينان غارقتان في الزيتِ ... عينانِ غارقتان في الطُهرِ ... تَجَمَّدَ اللّهب .. جلباب طهر ... جَنينيَّةٌ تمسكُ الجنانَ بحبلٍ سرّي ...
٧. تبتَهِلُ حشودُ الجنان ... اللَّحنُ مريمي...الملائكةُ تفترشُ سجادة صلاة .

ان السردية التعبيرية واضحة وجلية ، و الشخوص النصية و الحدثية النصية ايضا واضحة ، و كذلك في النص حضور واضح لاصوات متعددة ، مع طغيان و ظهور للبوح و تعابيره المشيرة الى فكرة النص و قضيته الانسانية و الصوت النوعي الذي تمثله المؤلف .

النص الرابع : <u>بوشكين للقاص و الشاعر فريد قاسم غانم</u>

في نص (بوشكين) للتعبير و البوح مستويات عدة ، وهو من تفردات و تميزات نصوص فريد قاسم غانم ، اذ ان التكثيف لا يقتصر فقط على المادة التعبيرية بل طريقة التعبير ،تتجلى السردية التعبيرية في كل عبارة ، و في كل انتقالة سريالية و حالمة ، ان اسلوب لغة الحلم الواعي المنظم هو ما يجيده فريد قاسم و يسحر به القارئ .

تتجلى البوليفونية في النص في تعابير متعددة

١. من ثوبِها المُطرّزِ على طريقةِ بَدْوِ الجُنوب، كانت تنهمرُ روائحُ الأسفارِ القديمة.
٢. قالت إنَّ اسمَها "رُوثْ".
٣. لم أصدِّقْ.
٤. . هناكَ بكَتْ، حينَ انتبهت إلى أنَّ البيّاراتِ والحقولَ هاجرَتْ إلى سطحِ المدينة.
٥. وقالت إنَّها تعثّرت باسمِها في خزانةِ جدّتِها فاكتست بِه.
٦. وقالت إنَّ اسمَها "ناديا"**. لم أُصدّقْ.
٧. ثمَّ، حينَ اشتدَّ ضوءُ المصباحِ في الزّاويةِ البعيدةِ، حملَتْ وجهَها في راحتَيْها، وصبّتْ ثلاثَ كؤوسٍ من النَّبيذِ المعتّقِ المقطوفِ من كرومِ سليمان؛ واحدةً لي، واحدةً للمرأةِ الواقفةِ على شجرةِ اللَّيْمون وواحدةً للقطِّ الأجعدِ ذي اللّكنةِ الرّوسيّة والرّموشِ الشّائبة.
٨. كشفَت لي أنّهُ يعاقرُ الخمرةَ والتّحدّيَ منذُ قرنَيْن.
٩. سقطَتْ دموعُها فأضاءَت الكؤوس. رأينا نورًا مالحًا على نورٍ مِزٍّ. تمتمَتْ: سيثملُ اللّيلةَ أيضًا ويخرجُ للعراكِ بينَ حاوياتِ القُمامة.
١٠. وأخشى أن تكونَ هذه جولتَه الأخيرة.
١١. ها هو يخرجُ ويموءُ: "ناتاليا، ناتاليا"***.
١٢. لأنَّ بوشكين انزلقَ، زمجرَ، قفزَ على منضدةٍ أضيقَ منه، ثمّ ربضَ بيننا وبينَ المصباحِ، وأشعلَ ظلَّهُ الشّاسع على مدينةِ أوديسّا

ان هذا النص الثري الحواري لا يحتاج الى الكثر لبيان تعدد الاصوات فيه و تعدد الرؤى ، بل ان المؤلف المتقن حقق شرط الحوارية الباختينية بالتحدث مع الشخوص و ليس عنهم ، و كذلك من خلال تطور و تعدد مظاهر الشخصية المتحدث معها وتعدد اسمائها و رؤاها يحقق فريد قاسم غانم تجليا واضحا و نموذجيا لفكرة (اللانهائية التعرفية unfinalizability) .

ان هذا المستوى من الحرية و الثراء لنصوص السردية التعبيرية و التي لا تتحقق بهذا الشكل باي حال من الاحوال في الشعر التصويري ، يدلل و بقوة على ان هذا الشكل الادبي له من السعة و العطاء و الحرية ما يفتح الباب واسعا امام اسلوبيات فنية ابدعية كثيرة و كبيرة منها مثلا النص ثلاثي الابعاد و النص الفسيفسائي بالتعابير المتقابلة و لغة المرايا و النص السردي التقليلي ، اننا نرى ذلك بوضوح كما نرى شمس النهار .

المصادر

- *of Problems* (M.M. (1984 ,Bakhtin *.Dostoevsky's Poetics* Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of .Press Minnesota
- *Genres and Speech* (M.M. (1986 ,Bakhtin *.Other Late Essays* Trans. Vern W. McGee. .Austin, Tx: University of Texas Press
- Acompanion to <u>Wilde Carolyn</u> ,<u>Smith Paul</u> ٢٠٠٨- Art Theory
- - On Dialogue - Vladimirovich Nikulin Dmitriĭ Philosophy – 2006
- Mikhail Emerson Caryl ,Saul Morson Gary Literary - Bakhtin: Creation of a Prosaics Criticism- 1990

- Dialogical Narrative Analysis Practicing Arthur W. Frank ٢٠٠٦
- مجلة تجديد الأدبية العدد الاول و الثاني ؛ ٢٠١٥

(أمنيات جوّالة)

الستائر بلونها المرير ، بقلبها المعجون بالعاج والزان ، تهدهد صوت بركة اللوتس البراق ، كنا حينها نعدّ أسنان المجرة ورموش عينيها الحالمتين ، نرسم حولية ذبول الكون الفسيح .

لقد أنهيتُ كلّ شئ ، خيمةَ ينبوع الخلود ، مزرعةَ الفراشات و رمادها الغامض ، حتى الصحون الفضية ، تركة اجدادي القدامى مع صندوقهم اللازوردي ، و نسماتهم المتخثرة في حدقات تحوم فوق غابات الأرز . كلّ ذلك بعثت به الى رجال الرمل وعسس السور البنّي كي يتدفؤوا به .

لقد أنهيت كل شيء فعلا ، فالحياة صبيّة لطيفة تستحمّ في بركة قزح القمر ، تحبّ أن تنام باكرا في معبد قديم .

عجبا ما كنت أتصور انّ الرغبة خيط من ريح ، و أنني سأحتفل يوما بكل هذا الضياع . لقد تقاعدت الانسانية ، تتجوّل بدرّاجتها الهوائية و قبعتها السوداء ، كالتي يبيعها ذلك المتجوّل الباحث عن الظلّ ، لقد رأيتها و قد ماتت منذ زمن بعيد .

آه كم هي مسكينة المركبات التي تسحبها ثيران الحقول الباردة مثلنا ، لا أدري ربما شربت روح الصقيع ، و ربما ورثنا ذلك الشحوب من أشجار الصنوبر المجيدة ، كرعناها مع اليانسون والسوسن الجبلي ومسحوق البرق . ذلك ليس مهما بالمرة ، يكفي اننا تعاطيناه عبر السنين .

بلى ، لقد صدقت ، سأجمع حاجياتي ، الريح الشمالية ما عدنا بحاجة اليها، وخوابي اليقطين الممتلئة بعصير القصب ، حتى الديك الأحمر الحكيم الذي لطالما أهداني بوابات المصير ، وعالم

مسحور تسكنه حشود الضباب وجنيّات أشجار الياقوت اليابسة ، وزهرة زرقاء ندية كأنها دمعة الفجر .

اجل البيت أجمل بالورد البري ، لكننا قبائل جوالة لدينا خيمة من جلود القنافذ ، لا نجيد غير زراعة الخيزران واصطياد خيوط الهلل النائمة ، نستدل عليها من الشخير.

بيتنا أجمل بالزهور ، لكنّ حقول اللوتس بعيدة ؟ بيننا جدول الشيخوخة وذاكرة الثرى . أنا لا أظنها ستأتي قريبا ، ربما علينا فتح حقيبة الأيام ، فقد سمعت جدي يقول أنّ في جيب الزمن الأيمن انهارا فضيّة من حليب وحكايات مؤجلة عن البجعة الاميرة التي لم يسعفها القدر.

إذن سينتهي فصل الرماد ، بعد حياة غارقة في نهر أصفر ، حينها سأرى في حديقتي أرنبا و سلحفاة وردية . حينها سيكون للصباح شكل أخر ، ليتها تأتي أرواحنا المهاجرة . لنلثم الصوت الأبيض لأرتال الثرى ، نلج أسوار الضوء ، ونركب أيائل الدخان في برك المساء اللازوردية ، هناك حيث قصور الشمس النائية .

سعد غلام و أنور غني الموسوي ٢\٤\٢٠١٥

(أمنيات جوّالة) النص المشترك بين الشاعرين سعد مهدي غلام و أنور غني الموسوي ، ليس جديدا فقط من حيث انه نص مشترك بين شاعرين ، بل ايضا في لغته الجديدة ايضا ، و التي تميل الى ان تكون في مجال تعبيري آخر غير مطروق بشكل متعمد و واعٍ ، الا وهي اللغة التعبيرية التجريدية .

(أمنيات جوّالة) ليس نصّاً سرياليّا ، لعدم تمّيز السخوصية و الكيانية في بناءاته ، حيث أنّ السريالية متقوّمة بالتموضع اللامنطقي للتشخصات و الكيانات ، كما انه لا يحكي عن اللامعقول لان الحكاية عن اللامعقول ميزة السردية الحكائية ، اما السردية الغرائبية في (

أمنيات جوّالة) فان السردية فيه تعبيرية لامرآتية تنقل الاحساس و لا تريد أن تحكي وانما تسعى الى تحميل اللغة طاقات اضافية .

و قبل الحديث أكثر عن تجربة الاشتراك في تأليف نص موحد بين شاعرين ، يتحقّق بذلك ليس فقط خرق لكثير من التقنيات و التنظيرات المتعلّقة بالرؤية و الغاية و العاطفة الصادرة من نفس انسانية لتعدد المؤلف هنا ، بل انّ الاهم من ذلك هو تجاوز الصعوبات التأليفية و الوصول الى نقاط مشتركة بين لغتي الشاعرين و نظرتهما عن الادب . طبعا لا بد من الاشارة انّ امتلاك الشاعرين رؤية نقدية و تفسير و فهم للغة الجميلة ، أدّى الى فهم سريع لغايات لغة كل منهما ، و الاقتراب من التشكيل اللغوي المطروح ، و بهذا ظهر نص بانسيابية و وحدة تأليفية عالية بالاضافة الى أنه يحافظ على لمسات كل من الشاعرين و تقنياته فهي واضحة فعلا لكل من يعرف لغة الشاعرين .

ان جوهر التعبيرية هو استغلال التوظيفات الممكنة لعناصر البوح غير الحكائية في تعظيم طاقة اللغة و توصيل الاحساس ، و استعمال التقنيات الظاهرية و العميقة في توسيع حقل الدلالة ، و بالنسبة لقصيدة النثر فان السردية التعبيرية ركن مهم في تحقيق ذلك . و من خصائص لغة (أمنيات جوالة) هو القدرة العالية على نقل القارئ الى عالم النص و ان كان متميزا بمستويات عالية و عميقة و غرائبية ، و معبأة بدلالات تعبيرية واضحة ، و هذا النظام بكل تلك الميزات يحقق لغة تعبيرية ساحرة كما هو ملاحظ .

اما التجريدية فهي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية الى مجال نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، و تجسيد الفكرة في اللغة فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ الفهم الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي .

النص الحر

((مُداراة))

لغة حرّة ، نص حرّ

د أنور غني الموسوي

القهوة التي جاء بها إنكيدو من عوالم الرمل ، تبيّن مؤخراً أنها شقيقة الربيع . الخبر لم يثر استغراب الكثيرين ، لأننا تعودنا أمورا كهذه في هذا العالم الأعمى الذي ما عاد له نكهة.

لم يعترض أحد حتى الزهور ، و الطيور المغرّدة مراعاةً لمشاعر القهوة و حبّاً بالربيع ، و مداراةً للمنظمات الانسانية و تقاريرها العمياء .

لقد جاء في التقرير أيضا و كما نقل إليّ - فانا حينها كنت طفلا أسطوريا لا أعرف الكثير عن هذا العالم الرخيص - قالوا حينما ترفع ركبتيك عن أسفلت الذلّ أعدهما الى مكانهما مراعاة لمشاعر الاسفلت . و حينما تصفعك الريح المتجبرة ، المس يدها برفق مداراة لمشاعرها و احتراما لمقام السلطان الجاثم على صدورنا. و قيل أيضا ان في التقرير قصّة محزنة عن الحريّة في الزمن الماضي ، حكمت الجماهير على أصحابها بالنفي و القتل . مرحى كم هو بارد و مأجور تأريخ الانسانية .

ألا ترى الأعراض تنتهك و المدن تدمّر ؟ و الكل صامتون مداراة لمشاعر الملك و ما خلفه من أصابع طويلة . كم نحن دمى رخيصة ؟ نخرب بيوتنا بأيدينا .

في الحقيقة لقد ملئت جيوبنا بالخيبات ، إنهم لم يتركوا لنا شيئا لنخسره ، لذلك نحن مناضلون و ثوار .

هامش

بعد ظهور الشعر الحر ، صار الشعر يقسّم بشكل نموذجي الى شعر موزون وفق البحور الشعرية (عمودي) و شعر حر لا يخضع لها سواء كان محتفظا بالوزن فقط كما في شعر التفعيلة او انه لم يحتفظ بالوزن كما في القصيدة الحرة التي تكتب بالنثر و تسمى قصيدة نثر و هي ليست كذلك واقعا ، انما هو شعر صوري بتقنيات الشعر الا انه حر .

و بعد ظهور قصيدة النثر التي تعتمد تقنيات النثر ، صار الشعر يقسّم بشكل عام الى ١- شعر موزون ومقفى حسب البحور (العمودي) و ٢- الشعر الحر (قصيدة التفعيلة و القصيدة الصورية الحر) و ٣- قصيدة النثر ، و ابرز صورها الان قصيدة النثر الامريكية التي تكتب وفق تقنيات السرد التعبيرية و تقنيات النثر بالفقرات و الكتلة الواحدة .

ان قصيدة النثر رغم انها بلغت مديات واسعة من التطور الكتابي و مثلت مرتبة عالية من الابداع الادبي ، فانها سرعان ما صارت لها صور و اشكال نمطية مميزة وهذا امر جيد و مهم ، الا ان التطور الحاصل في اللغة في العقود الاخيرة و النظريات اللغوية و التطور الحاصل لدى القارئ استدعى حرية اكبر تتجاوز النمطية و التقنينية ، و صارت هناك دعوات جادة و واقعية نحو لغة ابداعية حرة ، تقترب من اللغة النثرية اليومية ، من دون تزويق او اضافات و انما يتحدث المبدع بها باللغة النثرية العادية و يمكن ان نسميها نص النثر العادي او النص الحر .

لم يعد الفرق بين الشعر الصوري و الشعر النثري في كون الاول موزونا و الثاني نثرا ، و انما الفرق الجوهري هو في طبيعة الكتابة ، فالشعر الصوري يعتمد الصورة الشعرية كمرتكز سواء كتب موزونا ام نثرا ، و قصيدة النثر تعتمد تقنيات النثر و اهمها السرد التعبيري .

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، ممل مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر لاجناس الادببية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه .

التجليات الماوراء نصية عند رشا اهلال السيد احمد

الاسلوب هو الاصل و ماوراء النص هو الحقيقة و كل شيء آخر في الادب انعكاس لذلك ، هذا ما تعلمنا اياه رشا اهلال السيد احمد .
ان النقد الادبي الواقعي الصادق هو ما يجد له شاهدا و مصدقا في النصوص تهتف به وتنادي عليه ، اما التكلف و الاقحام و الادعاء فليس حقيقة ، كما ان الاستغراق في الاطروحات الفكرية البعيدة و غير الملموسة هو محض فلسفة و ليس نقدا .و افضل ما يشهد لذلك و يؤكده الوجدان و النصوص الادبية نفسها .
رشا هلال من يعرفها يعلم انها تكتب بلغة الروح ، بنصوص هي كتل هائلة من العاطفة و التراكم الشعوري و التجربة المميزة . ان الميزة الاهم في الشخصية الكاتبة عند رشا اهلال هي القدرة العالية على تحويل المعارف الحسية الخارجية الى معارف شعورية ، هذا التحويل موجود عند كل مبدع الا انه يتفاوت في قوته ، و ان كل متتبع يجد و بأدنى تأمل ان القدرة التحويلية للادراكات و المعارف عالية جدا عند رشا اهلال ، كما انها تتميز بقدرة عالية على التحويل المعاكس ، اي تحويل المعرفة الشعورية الى نص .
اننا لا نحتاج الى مزيد كلام في بيان ان البحث في اسلوب التحويل المعرفي و الشعوري في النقد التعبيري هو تجاوز جاد و حقيقي للاسلوبية و شكلانيتها ، و الاتجاه نحو بناء نقدي و معرفي بامكاننا ان نسميه (ما بعد الاسلوبية) ، اذ رغم التقدم و التطور الكبير في نظرة الاسلوبية و صدقها و واقعيتها ، الا انها في الواقع تميل الى التشبث بالشكل و اعتماد المعطيات و المؤثرات النصية بكونها العالم الذي يبحث ، بينما نحن ندرك و نشعر بوجودات لاشكلية تهيمن و تفرض سطوتها على النص، و لو قلنا ان النص انما يكون بتلك الوجودات الماورائية لما كان خطأ .
المدركات المعرفية و الجمالية و التأثيرية و التعبيرية الماوراء نصية لها اشكال ، ترتبط بحالات التجلي التي يبدع فيها المؤلف ، فلدينا التجلي الذاتي و لدينا التجلي الماوراء نصي و لدينا التجلي العلوي ما فوق الكتابي و الذي يشبه الى حد كبير التجليات الصوفية الا انه متجه نحو مصادر الابداع محاكيا لها و مدللا عليها .

في التجلي الشعوري الذاتي يرى القارئ ان تعبيرية النص بلغت حدا صار بالامكان رؤية روح الكاتبة و شخصيته و ما يرتبط بهما من عوالم شعورية و مميزات و خصائص فردية .
و في التجلي الماوراء نصي تبرز مجموعة المجالات او الانظمة التعبيرية و الدلالية و التأثيرية التي تقف وحدات النص و ترتبط بها برابط الرمزية و البوح ، بحيث يجعلك ترى مفردات النص تتوهج و انها معبأة بطاقات دلالية و تعبيرية كبيرة .
و في التجلي الشعوري المافوق كتابي ، تجد الاشارة و التدليل على العالم الابداعي الاعلى و مصادر الابداع و الالهام ، وهذا العالم هو اعمق عوالم الشعور و يحتاج ادراكه معادلاته العميقة الى اشراقة و نوع خاص من الادراك لا يتيسر لكل كاتب ، و اللغة التي يكتب بها نص التجلي الاعلى هذا هي لغة اشراقية ساحرة تجعلك ترى وحدات النص تنزل من مكان عال و ليست شيئا مكتوبا على ورقة او شيئا مقروء في الرزمان و المكان ، انها لغة السحر .
في قصيدة (اليك تصعد القصيدة حبا) المنشورة في مجلة تجديد

<u>اليك تصعد القصيدة حبا ؛ رشا هلا السيد احمد</u>

بلغت الشاعرة الفذة رشا اهلال السيد احمد درجات جد متقدمة و متفردة في الشكل الابداعي تحقق بصمة و حضورا في فن التجليات الكتابية .
فالعنوان يكشف عن تلك النزعة التجلياتية و ذلك الاستغراق في العوالم الماوراء نصية ، ان العنوان وحده و كما هو ظاهر مقطوعة (ميتاشعرية) تبين و تؤسس الى نظرية التجلي في تكوين القصيدة ، و بخلاف ما يمكن ان نفهمه من ان القصيدة تنزل من الاعلى الى النص فانها عند رشا هلال تصعد الى المثل ،و في الواقع هذا العنوان او بالاصح المقطع وحده يجمع المستويات الثلاثة التي اشرنا اليها ،ففي صعود القصيدة الى المثال يتحقق المستوى التجلياتي العلوي المافوق كتابي و في ميتاشعريتها يتحقق المستوى الماوراء نصي و في رابطة الحب المبثوثة هنا يتحقق مستوى تجلي الروح و الذات.
اننا حينما نعمد الى بحث فن التجلي في الكتابة ليس فقط نحن نحاول ان نبين القدرة الابداعية الكبيرة للمؤلف، و انما نريد ان نبين انه يمكن

ان تكون للغة طاقات غير معهودة في التعبير ، و اننا و بكل صراحة يوما بعد يوم نجد الشعر السردي هو الاقدر على تحمل هكذا طاقات و ابداعات و ان النقد التعبيري هو الاقدر على كشف هكذا انظمة و عوالم تعبيرية .

ثم تتبع رشا اهلال هذا العنوان او البيان بمقطع تجليات أخر و من مجال معنوي مقارب في الميتاشعر الماوراء نصي و الحنين الروحي و الشخصي و الصعود و الارتحال الى المثال و العوالم المافوق كتابية العليا حيث تقول:

(ما زلت أذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة)

ان من ميزات كتابة رشا اهلال و التي يلمسها المتتبع انها تعتمد الموجهات الدلالية الراسمة ، أي انها لا تعمد فقط عن التعبير العام و الاجمالي بل تعمد الى تفصيلية تعبيرية تصل الى ادق التفاصيل ففي عبارة (ما زلت اذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا) نجد مجموعة من الموجهات الدلالية التي وجهت مجال المعنى و مجال المعارف ، و باسلوب الرسم بالكلمات جعلتنا نتصور ذلك النظام او الحالة التي عليها الكاتبة (فالذهاب) هنا ليس أي ذهاب و انما هو ذهاب (بعيد) كما انه ليس مجانيا و لا ماض و انما هو ذهاب (ما زال) مستمرا ، وهذا الذهاب و ان كان للرسم ، الا انه لرسم (ظل) و ليس أي ظل بل هو ظل (القصيدة) و لا تكتفي رشا هلا عند هذا الحد من الرسم بالكلمات ، بل ايضا تخبرنا انه ظل (شفيف) ثم تنتقل الى بيان حالة شعورية و موقف شعوري تجاه هذا النظام و تجاه الشرق و رائحته و مدينتها العتيقة .

و هنا نجد التجليات حاضرة ، فالذهاب البعيد لاجل قدرة الرسم هو من تجلي العالم الشعوري الفوق كتابي العلوي و القصيدة و ظلها و رسمه و تعبيرية و رمزية تلك الكيانات من مجال التجلي الماوراء نصي ، و الموجهات الدلالية من (بعيدا و شفيفا) هو من تجلي روح المؤلف و مشاعره و الذي تتوجه الشاعر بعبارة (كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة)

و ان لكلمة (كم) هنا طاقة دلالية هائلة ، فمع انه اداة رسم للشعور ، و اداة بيان لحقيقة ان ذلك الظل الشفيف انما هو في اروع حالاته بنكهة

الشرق ، وهي ايضا اعلاء لما ترتبط به مشاعر الكاتبة من الشرق و مدينتها العتيقة و في النهاية كشف عن حب و حنين لتلك الوجودات الغالية .
ان فن توجيه الدلالة و فن الرسم بالكلمات هو من الفنون الكتابية الفذة و الرائعة ، و التي تعطي للنص عذوبة و ألفة ان صيغت بصورة حساسة و مليئة بالشعور كما نجده واضحا في كتابات رشا هلال .
ثم تتابع رشا هلال ملحمتها التجلياتية في عبارة (أعود ، أجد الوجود قصائد تهرول وجعا ، تزحف بظلها ،ابتعد عنها ..) وهنا تتراكم و تجتمع العوالم المتجلية و تتحقق اللغة الراسمة بالموجهات الدلالية ، فانها تعود فتجد الوجود قصائد لكنها ليست ككل القصائد بل قصائد تهرول ، انها تهرول بسبب الوجع ، بل انها تبلغ حالة الزحف .
و في مقطع مشاعري وجداني تتجلى فيه ذات الكاتبة تقول الشاعرة (يعود ذاك العندليب بقصفة ياسمين يبللها المطر والرصاص ..يغفو في شرفة القصيدة.. اضحك بسخرية على خيبات الدنيا .. ابحث عن ضحكتي الوردية في الحكايا المؤجلة .. في مهد الاحلام
ألملم أجزاء الليل المنكسر بأنين التشظي ..) وهنا تبلغ الشاعر اقصى حالات البوح و اقصى حالات التجلي للذات ، انها التعبيرية الكاملة و الموقف الكامل تجاه الوجود و الاشياء و الزمن ، و يعرف المتتبع لرشا هلال انها من الكتاب التعبيريين ، فهي تأبى ان ترى العالم الا بالرؤية الخاصة و تأبى ان تكتب عن الاشياء الا وفق الرؤية الخاصة فتسمي الاشياء باسماء من عالمها و تضفي عليها صفات من داخلها ، فتكون للاشياء واضحها و غامضها عند رشا هلال معان مختلفة مغايرة عما نعرفه و نفهمه ، وهذا المقطع و ما تقدم كاشف عن تلك التعبيرية الواضحة .
و مثله مقطع (...والقمر السكران بجمال القمم .. يتدحرج على وجه البحيرة الغربية(...... و من ثم يأتي موجه دلالي و اداة راسمة متمثلة بكلمة (هناااك ..) و التفصيل هنا يطول اكتفينا بالاشارات ، ثم و ببراعة تجمع رشا هلال بين عوالم الروح و الذات و بين العوالم المثالية و المافوقية مخاطبة المثال (وانا انا .. انظر في وجهك ارى النجوم تسجد لك .. وفي كفك وحدك لؤلؤة الحياة ..) وهذا اضافة الى

كونه نظام تجلّ واضح فانه رسم بارع بالكلمات و بوح اقصى تجيده رشا اهلال السيد احمد .

.

.

الامساك باللحظة الشعرية في مجموعة (أساطير الزمن) للشاعر رياض الفتلاوي

(أساطير الزمن) مجموعة شعرية للشاعر العراقي رياض الفتلاوي تعتمد أسلوب السرد التعبيري وقصيدة النثر المكتوبة بالجمل و الفقرات و الكتلة الواحدة متحررا من التشطير المعهود ، بلغة متموجة محققة نصوص شعرٍ سردي و شكلا نموذجيا لقصيدة النثر . و لأن رسالة النقد لن تكون واضحة و صادقة ما لم تنطلق من الابداع و العمل و صاحبه ، فان النقد التعبيري دوما يتابع النص ، و بالقدر الذي يتجه بالكتابة نحو انظمة جمالية و فنية فانه لا يتحدث و لا يصف الا امورا متجلية في النص . و تتبع كتابات الشاعر رياض الفتلاوي يمكّن و بشكل واضح من تلمس قدرات شعرية عالية تتمثل جوهريا بامساك اللحظة الشعرية و اتقان شكل مهم و مميز في كتابة قصيدة النثر المعاصرة . و رغم ثراء نصوص هذه المجموعة الا اننا و باجراءات النقد الثيمي الذي يقترب كثيرا من الابحاث العلمية يعمد الى التركيز على عنصر جمالي او فني معين في النص ، فانا سنركز على موضوعة واحدة الا وهي الامساك باللحظة الشعرية و العوامل التعبيرية العميقية الماوراء نصية .

الامساك باللحظة الشعرية و اقتناص المعرفة الجميلة الخفية و العالم الماورائي للادب هو من أهم انجازات الأدب ، و هو المميّز الحقيقي للشخصية الأدبية ، و التي تحتاج الى مقومات خاصة تلعب فيها الموهبة دورا كبيرا . و لأجل موضوعية أكبر فانا اشرنا الى تلك العوالم الماوراء نصية و العميقة في التجربة الانسانية و الشعور الانساني بعنوان (العوامل التعبيرية) في قبال الصيغ و الصور و العناصر النصية و التي اشرنا اليها (بالمعادلات التعبيرية) . من هنا تكون اركان العمل الادبية على ثلاثة مستويات و فئات ، المستوى العميق الماوراء نصي (العوامل التعبيرية) و المستوى النصي (المعادلات التعبيرية) و مستوى التلقي (القراءة) و هي عملية تلقي المادة الابداعية و تحويلها بوسائط نقل الى عوامل مثيرة للاستجابة

الفزيولوجية الشعورية و الفكرية . هذا الفهم يمكّن من تفسير التباين بين الناس في الاستجابة للاعمال الأدبية اذ ان الثقافة و المعرفة و الممارسة و الاحتكاك و الاطلاع كلها تؤثر على تلك المجالات و المستويات التي اشرنا اليها ، و يتلاشى وهم كون عملية التذوق و الاحساس بالأدب و الفن عملية انطباعية ساذجة . نعم فطرية أسسها واضحة الا انها مما يمكن تطويره و تنميته .

العوامل التعبيرية يمكن ان تتسع بسعة التجربة الانسانية و الارث الانساني . هذه العوامل توجد بشكل دفين و بشكل قوى كامنة في العمق الانساني الموحد و مترسخة في جانب اللاوعي . ما يقوم به الفنان و الاديب هو الكشف عن تلك المعارف و الحقائق و اخراجها من عالم اللاوعي و السكون و العمق و الخمول الى عالم الوعي و الحركة و الظهور و الخطاب .

هنا سنتناول العوامل التعبيرية التي كشفت عنها نصوص رياض الفتلاوي و التي تجلت و بشكل مناسب بمعادلات تعبيرية عالية الكفاءة ، لتتحقق عملية الابداع و الابهار .

في قصيدة (نعاج الحقل) نجد شعرا سرديا نموذجيا و بسردية تعبيرية عذبة ، فيها وقعنة الخيال و التموج التعبيري ، وهذه التقنية و الصفة ملازمة لنصوص المجموعة التي كتبت بشكل كتلة واحدة و بشكل الفقرات و الجمل . يقول الشاعر في هذه القصيدة وهي قصيدة نثر نموذجية متحررة من التقليد المعهود التشطيري و العمودية في ما يكتب الان :

(تناولَ جدي إشراقة شمسه بقدح الفجر وغليونه القديم المشتعل بحطام ذاك التاريخ، مازالت تلك الفزاعة تتراقص بسنابل الحقل، وصديق جدي الحميم الزهايمر يغني له أغنية الموت، بصوت المزامير التي أيقظت أصحاب الكهف، ...)

اضافة الى الانسيابية في التعبير ، المبتدئ بمجاز قريب و دلالة قريبة باقتناص لحظة شعرية مرتكزة على ثقافة المجموعة و ووعيها

بالانسان الكادح و الفجر و العناء ، يتجه الاسلوب الى التصاعد الجمالي نحو خيالية اكبر باقتناص لحظة شعرية بنظام الفزاعة التي تراقص سنابل الحقل بارتكاز و تعمق في الوعي الجماعي ، ثم في حالة تعمق شعري اكبر نحو اقتناص لحظة شعرية عالية وهي التركيز على مرض ملازم للجد ، ثم تتوج الشعرية هنا باقتناص لحظة شعرية اعمق وهي خيالية حال اغنية ذلك المرض .

اضافة الى المعادلات التعبيرية عالية الفنية و الشعرية في هذا النص و التي اشرنا الى بعضها فيما تقدم من السرد التعبيري و وقعنة الخيال ، فانها ايضا تتمظهر بشكل لغة متموجة بين القرب و البعد الرمزي و الايحائي و بين السردية و التصويرية الممانعة للسرد داخل السرد وهو الشيء المهم الذي يعطي اللغة الحرة السردية صفة الشعرية . اضافة الى ذلك فان الشاعر هنا ابحر و بكفاءة عالية نحو العوامل التعبيرية ، ليخرج النص من كونه سبكا و تأليفا شعريا شكليا الى تحقيق نظام الانجاز العميق و الشعرية الحقيقية ، و ذلك بحالة تكافؤ و تناسب التشكيل و الوجود العميق لما وراء النص بانظمة فكرية و جمالية تحقق الابهار و الادهاش اضافة الى ما يحققه الشكل و ظاهر النص من ابهار .

ان الفرق الجوهري بين الشعرية الشكلية و الشعرية العميقة ان الاولى تحقق مساحة ادهاش ضيقة تقتصر على الشكل وقد تتوسع كثيرا ، اما الشعر الحقيقي فانه يحقق مساحة ادهاش واسعة وعلى مستويات متعددة نصية و ماوراء نصية و ما بعد نصية في القراءة و الاستجابة . اهم اللحظات الشعرية العميقة التي اقتنصها و كشف عنها الشاعر ، و اخرجها من مجال اللاوعي و التجربة الدفينة الى مجال الوعي و التجربة الظاهرة تتمثل بحميمية العلاقة بين الانسان الكادح و الفجر و رمزية كل ذلك ، و حميمية العلاقة بين الفزاعة و الحقل و رمزيتها و توظيفها تعبيريا ، و علاقة التأثير العميق و الواسع للشيخوخة على الانسان ، من ثم العلاقة البنائية و التوليدية و الخيالية بين المزامير واهل الكهف ، محققةمساحات واسعة من الادهاش . و من الواضح اننا نتحدث هنا عن انظمة فكرية ماوراء نصية وهي ليست كلها جمالية ، الا اننا نلاحظ ان العمق الجمالي حاضر و متصاعد في ذلك البعد

العميق ، وهذا يناسب التطور التعبيري الذي كان في اجزاء النص الظاهرية و المعادلات التعبيرية ، و بهذا يتحقق نظام شعر عميق متناغم متوافق . وهذا الامر بالاضافة الى انه يولد جهات متعددة للادهاش فانه يولد ايقاعا ، وبذات الفكرة عن الترابط و التناغم و التسلسل العميق التعبيري يمكن ان تتحقق وحدة عميقة وان كانت المعادلات و الاجزاء النصية متشظية ، الا ان في هذا النص (نعاج الحقل) الوحدة الظاهرية موجودة كما بينا بتسلسل و ترابط موضوعي و تعبيري و الوحدة العميقة موجودة ايضا ، و من خلال كل ما تقدم يتحقق نظام القصيدة ، فنكون امام قصيدة نثر نموذجية .

و في قصيدة نثر عالية المستوى بشعر سردي و اسلوب السردية التعبيرية يتحقق نظام التوافق النثروشعري بتصاعد تطوري متوافق و متصاحب للشعر و النثر يقول الشاعر في قصيدة (هواجس النوارس)

(العصافير لم تعد تبني عشها على شجرة الصنوبر، وذاك الغراب مازال يحوم على أقفاص الطيور، تلك القبور لاتسع الأحلام، أين ندفن ما تبقى منها، نعم هناك ديانة قديمة، مركونة على رف العدم، سنجعل أحلامنا هندية، حتى نحرقها ونذرها مع الريح ، هذا يكون أول إصلاح، مازال الدمع يرقص على وجنة الأزهار، الا يعلم أن الرقص حرام ...)

الرمزية التعبيرية متجلية في هذا النص ، فالقاموس التعبيري التلويني بالعصافير و الاشجار و الطيور و القبور و الاحلام و ديانة قديمة و احلام هندية و دمع يرقص . ان التعبيرية تتجلى في استخدام شكل معين من الالفاظ و شكل معين من توجيه المعنى و شكل معين من طرحه ، فالالفاظ هنا تلوينية و نقصد بالتلوينية اي انها عالية الرمزية و الطبيعية ، و الشاعر يتجه بالالفاظ نحو معان فردية فتتجلى التعبيرية و الرؤية الفردية فيخلق النص اشياءه و رموزه و تتجه رمزية تلك الرمزيات الى غير المعهود وهذا هو الكسر الفني الذي يحقق التعبيرية و من خلال علو و سعة البوح و القضية التي يراد طرحها تكتمل انظمة البوح التعبيري ، فالشاعر و ان استخدم الفردية و الخصوصية في

تعابيره الا انه استعمل تلك التعابير الفردية لاجل قضية عامة كلية وهذا هو النظام الاهم في الرمزية التعبيرية .

و في سردية تعبيرية فذة تتجلى المعادلات التعبيرية النصية عالية المستوى الكاشفة و المحاكية لعوامل تعبيرية ماوراء نصية عميقة و واسعة ، في قصيدة (طاحونة هواء) يقول الشاعر

(خلف ذاك البعد، بين أزقة الغياب، طاحونة هواء رمادية ، تطحن ذرات الوجود، بأسنان عمياء لا ترى. تسمع أزيز الضوء وضجيج السنابل المحطمة، تحركها أربعة فصول مزخرفة، بليل هرم ونهار يكاد يلتقط أنفاسه. وساعة الوجع قد بانت عورتها، وأطلق الرقاص أغنيته الأخيرة....)

ان التوافق النثروشعري متجل هنا بوضوح ، فالنثر بلغة حرة قريبة يتطور و يتصاعد و يتكامل ، يرافق ذلك تطور و تصاعد و تكامل في شعرية النص ، لقد بينا في مواضع سابقة و كررنا كثيرا ان غاية قصيدة النثر هو الشعر الكامل في النثر الكامل ، وهنا في هذا النص يقتنص الشاعر رياض الفتلاوي لحظ فنية جمالية الا وهي شخصية قصيدة النثر المتقدمة و النموذجية ليحقق نظام التوافق النثروشعري و يوسع مساحة الادهاش و الابهار باضافة جهة ادهاشية جديدة . اضافة الى ذلك فان النص قد كتب و صيغ بمعادلات و عناصر نصية متقدمة محاكية و عاكسة لعوامل تعبيرية ماوراء نصية عميقة و واسعة و مؤثرة ، فهنا في هذا النص يتجلى الهمّ الانساني و يقتنص الشاعر اللحظة الشعرية العميقة بهذا الهمّ فيتجلى صوت الحسرة على الخسارات و البعد الذي يكتنف العالم و اتساع رقعة العمى العالمي و الخذلان لجهات النور على ايدي الرياء و القبح المتلون بالوان البراءة و الجمال . و كعادته يرتكزن هنا رياض الفتلاوي في عوامله التعبيرية العميقة على الوعي الانساني و على التجربة الانسانية و المعاناة الكونية ، فتجد نصوصه تنطلق دوما من معاناة انسانية و كونية محققا نموذجا فذا لأدب القضية و الأديب الانساني .

انّ ما بيناه و غيره كثير يمكن تلمسه و تبينه بوضوح في قصائد هذه المجموعة ، يعكس الثراء الذي تتميز به نصوص هذه المجموعة ، و قبل هذا كله و بعده فان كتابة رياض الفتلاوي قصيدة النثر بشكل الكتلة الواحدة و الجمل و الفرات متحررا من التشطير و الشكل العمودي ،هذا وحده امر بغاية الاهمية يوجب الاهتمام النقدي ، كما ان الاتقان و المستوى العالية الذي تميزت به نصوصه يمكننا من القول اننا امام شاعر مهم كما هو الحال مع شعراء اخرين في مجموعة الشعر السردي المتقنين لقصيدة النثر المكتوب بالجمل و الفقرات و الكتلة الواحدة ، مما يشير الى حصول تطور واقعي في كتابة قصيدة النثر العربية المعاصرة . بنصوص مهمة تستحق التوقف و التحليل من قبل المهتمين فعلا بالأدب و بقضيته .

المؤلف

أنور غني الموسوي شاعر عراقي حائز على جوائز، ومرشح لجائزة البوشكارت ومؤلف لأكثر من مائة كتاب. ولد عام ١٩٧٣ في بابل. ظهر اسمه في أكثر من خمسين مجلة أدبية وعشرين مختارات شعرية في الولايات المتحدة الأمريكية والمملكة المتحدة وآسيا وقد فاز بالعديد من الجوائز؛ منها "أفضل شاعر العالم في عام ٢٠١٧ من WNWU". في عام ٢٠١٨ تم ترشيحه لجائزة اديليد للشعر وفي عام ٢٠١٩ تم ترشيحه لجائزة Pushcart. حصل على جائزة روك بيبلز الأدبية، وجائزة ياسر عرفات الدولية للسلام، وجائزة أكاديمية الروح المتحدة للكتاب للشعر في عام ٢٠١٩. أنور طبيب استشاري أمراض الكلى وطالب علوم دينية، ومؤلف لأكثر من مائة كتاب. ثلاثون منهم باللغة الإنجليزية مثل؛ "A Farmers Chant؛ Inner Child Press 2019، "Color Whispers"، AABAS Publishing House، ٢٠١٩، "Salty Tales" and، Just Fiction، ٢٠١٩. وهو رئيس تحرير مجلة Arcs Prose Poetry.) يلقبه شعراء عراقيون بالمعلم ووصفته الناقدة الهندية براغيا سومان بالشاعر الأسطورة ووصفته الشاعرة الهندية جوترمايا ثاكور بشاعر القرن.

الأمازون: amazon.com/author/anwerghani

أنور غني؛ شاعر ومؤلف من العراق. ولد سنة ١٩٧٣.
له اكثر من ألف كتاب و نال جوائز عدة.



Anwar Ghani, a poet and author from Iraq. He was born in 1973.
He has more than a hundred books and won several awards.